



اللويس بقتي

وكونمرو الامم المتحدة





حَضْرَةُ صَاحِبِ السُّيُومِ الْمَلِكِيِّ "أَمِيرِ الصَّعِيدِ"



الموسيقى

مجلة لموسيقى
تصدر نصف شهرية مرقمة

لجان مال المعهد العالي للموسيقى العربية
رئيس التحرير الدكتور محمد عبد الحفيظ

هو واجب الاداء

لقد تلقت الأمة هذه المجلة بالترحيب والبشر ، وأمدتها بالنوال والفكر ، فكان لزاماً أن نذكر بالحد صنيعها ، ونعترف بفضلها وجميلها ، ونزله منازل الشاء جميعاً ، في ضمير القلب ، ومنطق اللسان ، والمعهد بتجويد العمل ، ومضاعفة الجهد .

ولكن أى عجب فيما استقبلنا به أهل الفضل من أبناء هذه الأمة ، من جمال العاطفة وكال الخلق ؟ أليست الموسيقى مبعث الحنان ، ومنبت الذوق السليم ؟ ثم أليست الموسيقى هادية إلى الفضيلة ، بما تفرسه في النفوس من اللينة ، والدماثة ، ورقة الجانب ؟

الحق إن ما طوقنا به المتفضلون من آيات التشجيع ، أثر ما للموسيقى في نفوسهم من الحب ، والرعاية ، والغيرة ، والرغبة في الوصول بها إلى المقام الكريم الذي يجب أن تتبوأه زاهية زاهرة .

إذن فقد توافقت الميول والعواطف بيننا وبين أبناء الوطن الأكرمين ، أما هم فيذلون المعاونة والتشجيع ، وأما نحن ، فنفستد الجهد ، والوسائل في الالتقان والإجادة ، والمثابرة ، والرق بالجملة إلى درجات الاحسان ، محتملين مرارة الحق ، حتى يصبح شعاراً : هنالك تبلغ الأمل ، وتحقق الرجاء .

دكتور محمد عبد الحفيظ

الادارة

٢٢ شارع المسكة نزل - مصر
تليفون رقم ٥٨١٨٩
المسكنات المتفرقة في افغان

الاشتراكات

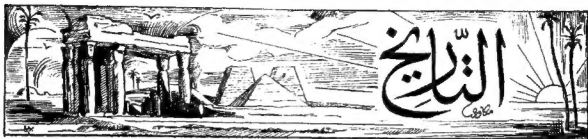
٥٠ قرشاً سنوياً
٨٠ « خزانة »
الاشتراكات تنسب عليها مع الادارة

في هذا العدد

أبو الفرج الاصماني	التاريخ المعرف القديم
مبادئ الموسيقى النظرية	والمدنية الموسيقية
موسيقى الغزل	حول السلم الموسيقي
دعاء الطفل (نشيد)	لحن البكاء
ملاحظات	الموسيقى التولستوي
في عالم الموسيقى	ادماج الآلات الغربية
دراسة التألق (نقد)	في الموسيقى العربية
الاداءة	تدوين الموسيقى للصيوات
رواية الجملة	نواذر وشكاهات
مقطوعات موسيقية	بالبون
	الموشح

الموسيقى العربية
بين الجاهلة والاداءة

القسم الفرنسي



التاريخ المصغر القديم والمذنب الموسيقية

لئن دل التاريخ، في أقصى ما يرجع بنا إليه، أن القطر المصري كان دائماً أهلاً بالسكان، بفضل ما امتاز به من اعتدال مناخه وخصب تربته، لقد لا يكون من الميسور أن تثبت بالتدقيق تاريخاً لبدء عمران هذه البلدان، إنما غاية ما نعلم أن آثاراً عثر عليها الباحثون كشفت عن حضارة وافرة كان يتمتع بها المصريون لثمان آلاف سنة قبل الميلاد

ولقد انقسمت مصر قديماً إلى قسمين، الوجه القبلي وكان تاج مملكة أبيض، هكذا، والوجه البحري وتاج مملكة أحمر، هكذا، . وطالما ظل هذان القسمان مملكتين مستقلتين إحداهما عن الأخرى فإن ضمهما سلطان ملك واحد كان تاجه، هكذا، . ويسمى بالتاج المزدوج، وكان الملك مينا أول من دان له حكم هذين الأقليمين فجعل منهما مملكة واحدة تسم عرشها هو ومن خلفه من ملوك أسرته.

ويقسم المؤرخون تاريخ مصر القديم إلى ثلاثين أسرة ابتدئ بالملك مينا مؤسس الأسرة الأولى حوالي سنة ٣٤٠٠ قبل الميلاد. ولقد استمر حكم هذه الأسر الفرعونية نحو أربعة آلاف عام تنقسم إلى ثلاث دول :

١. الدولة القديمة، وتشتمل على إحدى عشرة أسرة، من الأولى إلى الحادية عشرة.
٢. الدولة الوسطى، وتشتمل على ست أسر، من الثانية عشرة إلى السابعة عشرة.
٣. الدولة الحديثة، وتشتمل على أربع عشرة أسرة من الثامنة عشرة إلى الأسرة الثلاثين المعروفة بالأسرة السنوذية. وقد انتهى حكمها عام ٣٤٠ ق.م. حيث استولى الفرس على مصر لثالث مرة وسقط آخر ملك من ملوك الفراعنة

ولقد عني جميع الباحثين، من أقدم فلاسفة اليونان إلى علماء العصر الحاضر، عند تصديهم للبحث في المدينة المصرية القديمة عناية خاصة بالموسيقى. وأغراضها، ومنزلة الموسيقيين، وتطور الآلات الموسيقية، والسلم الموسيقي، وغير ذلك من المسائل التي تتحدث بنفسها عن تلك المدينة.

وعلى الرغم من أهمية هذا البحث وكثرة الذين عالجوا الكلام فيه، ظلت تحيط به سحابة من الغموض حتى السنوات الأخيرة. ذلك أنه كان بحثاً يستند على الرواية المضطربة، قائماً على غير دليل محسوس، أو برهان علمي، فلم يتصله عالم إلا زلت قدمه، بل ولم تحصل من مجموع تلك المباحث إلا على أقوال متضاربة، لا تليق أن تتفق حتى تختلف ويناقض بعضها بعضاً. حتى وصفه العلامة الألماني مندل (*Mendel*) في دائرة معارفه الموسيقية، أنه أظلم بحث في التاريخ، كذلك وصفه العالم الفرنسي فيلوتو (*Villoteau*)، بأنه بحث غير مثير يضيع السمع فيه هباء، والكبد فيه عبثاً. والحقيقة أنه كان بحثاً غامضاً غير مجد، حتى تقدم علم الآثار المصرية في السنوات الأخيرة تقدماً باهر أساعد علماء الموسيقى على معالجة الموضوع في ضوء العلم الصحيح، مرجعهم في ذلك تاريخ صححت وقائمه ونقوش موسيقية حلت رموزها، بل وآلات عثر عليها أثناء عمليات الحفر المختلفة التي أجريت وتجري كل يوم في المدافن الأثرية.

فاذا تحدثنا هنا عن هذا البحث فالتما تحدثت عن حقيقة ثابتة، يؤيدها العلم والتاريخ، وتطلق بصحتها الصور والنقوش.

قدم عبد المدين الموسيقية
عند المصريين

وإذا ما عالجنا موضوع الموسيقى عند قدماء المصريين، فالتنا نعالج موضوع الموسيقى في أقدم أمة العالم حضارة موسيقية، فلقد كنا نتظفر - حيث يرجع بنا التاريخ إلى أبعد ما يمكن أن يكشف لنا عنه في أرض الفراغة - أن نرى في مصر شعباً فطرياً محدود الموسيقى، قد لا يعرف آلة ما، وتحتصر نغماته في قليل من أصوات السلم الموسيقي الطبيعي، شأنه في ذلك شأن جميع الشعوب الفطرية التي نجد منها، حتى في الوقت الحاضر، أمثال قبائل الفيدا (*Wodda*) في جزيرة سيلان، وقبائل الفانينجة (*Wanaga*) في شرق إفريقيا، وقبائل أورانج كويو (*Orang-Kuiu*) في سومطرة، تلك القبائل التي لا تعرف حتى الآن أية آلة موسيقية، ولا تعدى ألحان أنفاسها الصوتين أو الثلاثة.

ولكننا نجد الأمر في مصر عكس ذلك، ففيها، حيث يبدأ علمنا بالتاريخ، نرى مدينة موسيقية تضج، وآلات



موسيقية جاوزت دور النشوء وغدت تامة كاملة. سواء كان ذلك في المصنفات والبطول أم في آلات النغم أم في الآلات الوترية. وإننا نرى في نقوش العصور الأولى التي تقدمت تاريخ الأسر الملكية صورة الناي الطويل ذي الثقوب العديدة. «صورة ١» وهي تمثل منظرًا للصبي يعرف فيه ابن آوى بآلة الناي.

كما نرى في نقوش الأسرة الرابعة آلة الصنج أو الجُنك، الهارب، كاملة التشكوين، بصندوقها المصوت، وأوتارها العديدة «صورة ٢»

وهنا نسأل أنفسنا. ماهي الخطوات الأولى التي ترسمتها هذه الآلات حتى وصالت إلى ماهي عليه؟

يسهل علينا علم الآلات الموسيقية الأجابة عن هذا السؤال:

صورة «١» ابن آوى يعرف بالناي (من نقوش جبل الاسر)



صورة (٢) آلة الجنكمن نقوش الاسرة الرابعة
«أهرام الجيزة» مقبرة رقم ٩٠»

أما الناي، وهو قصبة جوفاء مفتوحة الطرفين بأبخاش «نقوب» في جانبها معدودة، ينفخ فيها فتصوت «من» جوفها، ويقطع الصوت بوضع الأصابع من اليدين على تلك الأبخاش وضعا متعارفا حتى تصل النسب بين الأصوات فيه، فإن هذه الآلة قطعت «من» أسباب التذبذب والتطورمرحل عدة حتى وصلت إلى ما وجدت عليه في الدولة القديمة، وفيما عثر عليه من نقوش سبقت تاريخ الأسر. ذلك أن الأندلس قبل أن يهتدى إلى ثقب جانب القصبة عمد أولا إلى استعمال قصبة، أهدط فيها مفتوح والآخر مغلق، والنتفخ في مثل هذه القصبة تنفخا طبيعيا يخرج صوتا خاصا، فإذا

اشتد النفخ خرج من نفس هذه القصبة صوت آخر هو الخامس من الديوان الثاني للصوت الأول، بمعنى أنه إذا خرج من النفخ في الحالة الأولى صوت دو «أو الراس» مثلا فإنه بشدة النفخ يخرج من القصبة صوت صول من الديوان الثاني «السم» أو جواب النواه». ثم عمد إلى صنع قصبة ثانية يخرج النفخ الطبيعي فيها الصوت الذي كانت تخرج القصبة الأولى في حالة شدة النفخ. وهكذا تدرج الإنسان حتى صنع عددا من هذه القصبات المختلفة الأطوال بقدر عدد أصوات السلم الموسيقى الذي عرفه حينئذ. ثم صنع من هذه القصبات آلة واحدة، بضمها بعضها إلى بعض مرتبة حسب درجاتها الصوتية، بعد المناسبة بين أصواتها. ولا تزال مستعملة في كثير من الممالك حتى اليوم. وتعرف بآلة «الموسيقار» أو «المقال». ثم اهتدى الإنسان بعد ذلك إلى استبدال القصبات العديدة بقبضة واحدة يتقب في جانبها ثقباً أو اثنين أو أكثر تبعاً لتقدمه في الرق.

أما آلة الجنك فكانت، أول نشأتها، عصاً قابلة للالتواء، ينع عن غلافها من الوسط، ويظل مثبتاً فيها من الجانبين، ويستعمل هذا الغلاف كوتر. ثم فكر الإنسان بعد ذلك في أن يركب في العصا وترأ أجنياً، بدل هذا الغلاف. ثم فكر فيها بعد، لأجل أن يقوى الصوت، في وضع الوتر على صندوق مصوت، فوضع الوتر على قرعة من قرع العوم. ثم فكر بعد ذلك في أن يصنع الصندوق المصوت من الخشب، ثم جعل صندوق الآلة ورقبتها جسماً واحداً غير قابل للالتواء. ثم فكر بعد ذلك في أن يزيد في عدد الأوتار لجعلها متعددة بعد أن كانت واحدة. ثم ثبت الأوتار في أوتاد «تقابل المفاتيح في الآلات الوترية الحديثة».

ابتداء العصر التاريخي
في مصر حوالي سنة
٣٤٠٠ ق م

هذه هي الخطوات الأولى التي خطتها هذه الآلات المصرية قبل أن يدن التاريخ عليها، فإذا عثرنا عليها في أقدم النقوش المصرية ناضجة، قد كملت صناعتها. وترك رايها الخطوط العديدة التي يستلزمها الارتقاء الموسيقى وكال الصناعة؛ وإذا علمنا أن آلة الجنك آلة وترية، وأن الآلات الوترية هي أحدث الآلات الموسيقية، إذ الصفقات والطول أسبق منها في الوجود، بل وتسبقها كذلك آلات النفخ، كما سبق أن ذكرنا؛ لانتضح لنا جليا، أنه إذا ما بدأنا بحثنا الموسيقى في مصر منذ حوالى سنة ٣٤٠٠ قبل الميلاد، أى بابتداء الأسرة الملكية الأولى، فليس معنى هذا تحديد مبدأ المدنية الموسيقية في مصر، أو أول ظهور آلاتها، بل لأن ذلك هو ابتداء العصر التاريخي فيها.



بحوث فنية

حول التسليم الموسيقي الطبيعي والتسليم المعتدل



لخضرة صاحب العزة

مُصْطَفَى رَضْوَى بَابُ
رئيس المعهد الملكي
للموسيقى العربية

عند الراصد من ضرورة للبهنة . وأن أغلب المحكمين تعلموا ذلك عملياً ، وطبعت النتائج في آذانهم كما تلقوها عن أساتذتهم أو تعودوها في احترافهم ، لأمكننا أن نقدر كيف يحق لموسيقار أن يدرأ بكل قواه ما قد يلحق بسمعه من همز أو لمز ، ولعرفنا كيف كان موقف لجنة السلم إزاء أعضائها ، وقدّرنا ما كان يجب عليها للمحافظة على شعور الأعضاء . والمحكمين بما دعا إلى إرجاء البت في الموضوع .

ورغم ذلك كله . فقد وقفت لجنة السلم في المؤتمر . بما قامت من بحوث تمهيدية ، إلى استعراض نسب للسافات التي بين النتائج . وبعضها تكاد تؤيد رأى الآخذين بالسلم المعتدل المكون من أربعة وعشرين رباعاً متساوياً ، اللهم إلا اختلافات بسيطة يمكن أن تعزى إلى الطابع الذي ألفتته آذان المحكمين ، وهي بلا شك آذان امتازت بدقتها ، وحساسيتها الأمر الذي لا يتوافر إلا في قلائل معدودين . وقد لا يوجد

البحث في حقيقة تكوين السلم الموسيقي العربي وتنظيمه من أهم مباحث الموسيقى العربية ، يجب أن يعنى بدراسته أهل الفن الموسيقي في مختلف الأقطار .

ولقد بذلت لجنة السلم الموسيقي في المؤتمر على مجهود مستطاع للوصول إلى هذه الغاية . فاعترض ، للأسف الشديد ، سيرها عوامل كثيرة أدت إلى تأجيل البت في مسألة السلم الموسيقي إلى ما بعد عرض الأمر على المجمع العلمي الموسيقي الذي اقترح إنشاؤه في مصر .

ورجع السبب في اختلاف الآراء ، في هذا الموضوع اختلافاً بيناً - استحال إلى حدة في النقاش وتصلب في الرأى بين الأعضاء ، لم يكن من السهل تذليله - إلى تحكيم الأذن وحاسة السمع وهما يختلفان في الأشخاص باختلاف البيئة وطرق التعليم .

ولو عرفنا أن للسمع عند الموسيقار ما لأهمية البصر

بين قوم آخرين ، يختلفون في البيئة والمناخ وطرق التعليم .

ولو عرضنا إلى تطورات السلم الغربي . لوجدنا فيها موقفاً يشبه موقفنا الحالي . فان الأوروبيين ، وقد تأكدوا من عدم صلاحية النسب الطبيعية عملياً ، وضرورة تهذيبها وتعديلها ، رأوا التجاوز عما فيها من « كومات » حتى تسهل صناعة الآلات ويتيسر تصوير الألحان . واتوا في ذلك إلى قبول السلم الموسيقي المعتدل ، ذي الاثني عشر صوتاً ، درجات كاملة وأنصاف درجات .

وما أشبه اللبلة بالأمس — فبائن أولاً ، تختلف ونعارض في اعتماد السلم المعتدل . ذي الأربع للعوسيقى العربية ، مع أن ما فيه من اختلافات لا يتعدى مسافة « الكوما » التي تجاوز عنها الأوروبيون في تهذيب سلمهم الموسيقي . ونحن أحوج إلى هذا السلم المعتدل لتعدد ألحاننا الشرقية ولشدة لزوم تصوير هذه الألحان في موسيقانا العربية .

ولسنا في موقف نعرض فيه سيئات السلم الطبيعي وحسنات السلم المعتدل . فان لِسَّة الكون وحدها الحكم بقاء الأنسب ، وللتطور والتجديد من المستلزمات ما يدعو إلى التجاوز والتغيير والاتجاه إلى ما هو أصح . كما أننا لا بد أن ننوه بأن الدرب لم يقتصر على السلم الطبيعي . بل لا يصح القول بأن لهذا السلم علاقة بموسيقام التي كانت تتبع نظام الأجناس المختلفة النسب بين نغماتها دون التقيد بسلم مخصوص .

وقد رأينا عملياً أن أقرب سلم موسيقي يؤدي أغلب الألحان - الطريفة والتليدة الخالدة - إلى وقتنا هذا - بطريقة مرضية موافقة ، هو السلم المعتدل ذي الأربع المتساوية ونحن الآن بصدد نهضة موسيقية مباركة ، يجب ألا يعوقها الجود ، والتعلق بالقديم ، مخافة أن يقضى عليها في إبانها . بل الواجب علينا أن نعبئ لها طريقها ، ونمهد لها سبيلها ،

ونأخذ بناصرها ، ونزاعها رعاية الطفل الوليد .

وباتخاذنا السلم المعتدل نكون قد أنشأنا لأنفسنا مدرسة موسيقية جديدة ، قد تصح في المستقبل قدوة للبالك الشرقية الأخرى ، ونكون بذلك قد سايرنا سة النشوء والارتقاء ، وسلكنا طريق التبسط السائغ غير المعيب .

وإنك تترى مبلغ استهانة الموسيقيين ، بعدم تحرهم الدقة ، في عزف نغمتي السيكاه والعراق في مقامات الرصد واليباق والصبا بالآلات الثابتة ، التي ليس في طبيعة تكوينها ما يجعلها تؤدي إلا نغمات كاملة وأنصاف نغمات .

إذا صح هذا ، وهو صحيح ، وجب أن نتقبل عن طيب خاطر الفرق الطفيف بين « كرد النواهد » و « كرد الحجاز » على أنه ليس هناك ما يمنع من استمرار الموسيقيين على استعمال السلم الطبيعي المتداول في العزف بالآلات الوترية المطبقة .

وناهيك بما يعود على الموسيقى العربية من الاتساع والارتفاع بالأخذ بأحدث الوسائل التي دعا التطور الحديث إلى إدخالها على الموسيقى ، كما يمكننا الاندفاع باستعمال الآلات ذات الميزات الخاصة التي تفتقر إليها الموسيقى العربية . وموسيقانا ، خاصة ، أحوج من سواها إلى هذا التجديد لتساير نهضتنا الحالية .

ولاشك أن في استعمال السلم المعتدل لتأدية الألحان العربية ، تنظيمياً لحالها وتيسيراً لدراستها ، وأكبر مساعد على توقيعها بشكل مهذب معقول ، يضمن عدم طمس معالمها أو بيزاتها مهما تعددت أيدي متناولها .

والسلم المعتدل هو ، دون سواه ، المحافظ على هذه الميزات في جميع الألحان ، حتى في تلك التي يحسب التهذيب الطفيف الذي يدعو إليه هذا السلم ؟

١٠٠٠



مطابقة التوجه على الاتجاه الأفريقي: ليس له مطابق في الألفان
الأفريقية لاحتوائه على أعداد شقة .

ملاحظات

ولا يصوتان نونه بخطأ شائع في مصر وهو إطلاق لفظة «نهوف» على وتر البكاء في المودود ورجع هذا الخطأ إلى أن الحنى نهوف العرب ونهوف الأتراك يستقران على اليكاه ويمران بدرجة النهوف وهي غير درجة السكاة وبعدها جداً ؟

العقد الاول : ذو اربع راسات على الكاهن
 الثاني : * * * * * الراس - ثم فاصل طينيني
 الثالث : * * * * * النوى
 الرابع : * * * * * الكرذاف - ثم فاصل طينيني
 ويتحول العقد الرابع في الصعيد الى حجاز محمول عن يمين
 على الخبير لاجداد حساس اللبن يستغنى عن ذلك في المبوط

ويكون بعضهم هذا اللحن باجع المتصل من ذي أربعين
أحدهما من جنس الراس والآخر من جنس اليائي كآتي:
العقد الأول: ذو أربع راس على اليكاه - ثم فاصل طينى
« الثالث: » يائي على اليكاه
« الثاني: » راس على التوى - ثم فاصل طينى
« الرابع: » يائي على الحير ويتحول إلى حجاز
يحول عن يائي للحصول على حساس للحن في العمود ويستثنى
عن ذلك في الهبوط

ولكل من التحليلين المذكورين فوائد فالأول تظهر
فصيلة اللحن في جميع عقود والثاني تظهر فيه شخصية اللحن

شخصية الموهبة : تقوم على إظهار الراسـت على الراسـتو البـيـاتـي
على الدوكاه

الإجراء : يبدأ العمل بإظهار العقد الثالث دخولاً من النوى يسبقها الحجاز أو الجهاز كظهير للنوى وذلك عن طريق الاستلاف واستعمال الصياح بدلا من البد، باليكاه وقرار الحجاز أو قرار الجهاز كظهير لها لأن الأخير غير ميسور في العود ويعتمد عن متاول كثير من الأصوات وأما الآلات والأصوات التي في متاولها هذه النغمة ، قرار الحجاز أو قرار الجهاز، فيمكنها أن تبدأ العمل باليكاه وظهيرها وتستقر على اليكاه أيضاً بدلا من الاستلاف . والاستقرار على اليكاه من ضروريات اللحن . ويكثر التركيز على الدوكاه وعلى الراس ككتامات متوسطة من جنس

الموسيقى الوصفية

روى الفيلسوف تولستوى قال :

لقد وقعت والدى على البيانو يديها الاثنتين في خفة وسرعة نفماً من الأنغام الموسيقية ، ولم تلبث غير قليل حتى أخذت في توقيع قطعة مزيلة لطيفة وهى النوبة الثانية من نوبات مغلها هيلد .

كان توقيعها جيلاً ، لم يكن مجرد عزف بمفاتيح البيانو كما يفعل تلاميذ المدرسة الحديثة وتقليداتها ، وما كانت تضغط على مسند القدم « البدال » عند تبديل المارموني ، ولا توخر زمن الإقلاع كما يفعل كثيرون ، بل كانت عزفها لغة وتصيراً على أصول اللحن لا تحدث فيه تغييراً .

فرغت والدى من توقيع نوبة هيلد ثم غادرت مقعد البيانو وأمسكت بكراسة أخرى موسيقية وضعتها على مقرأ تلك الآلة كما وضعت المصباح على مقربة من تلك الكراسة ، ثم جلست على المقعد ثانية فتبنت من دفتها وشدة احتياطها ومن ملاحظ وجهها ، التي كانت تم عن وجه جدى كثير التفكير ، أنها مقبلة على عزف قطعة جديدة مؤلفة .

ما الذى ستوقسه ؟ ذلك ما أخذت أفكر فيه بعد أن أغضت عيني وأسندت رأسى إلى مقعدى .

لقد عرفت قطعة بيتهوفن المسماة السوناتا الحزينة (Pathétique) وكنت أعرفها جيداً . لم يكن أى جزء منها غريباً عن سمعى ، ورغم ذلك فقد أحدثت في قللى حرمى الرقاد فان تلك النغبات الملكية التي تنفست عنها ألحان المقدمة المملوءة بالقلق والحزف ، جعلتني أخشى التنفس خفيساً ، أنفاسى . وكلما كانت الجمل الموسيقية أروع في اللحن وأغلظ في النغبات اشتد فرعى حتى

خفت وقوع ما قد يعكر صفو هذا الجمال .

لم يرتد نغسى إلى صدرى وأتمسكن من استعادة راحتي إلا بعد أن انتهى حديث المقدمة وأوغل اللحن في الجزء السريع منه (Allegro) . ومطلع هذا الجزء شيء عادى لذلك لم أعاباً به ويستطيع المرء أن يستفيق في أناته من زلزلة المقدمة . ولكن أى شيء في العالم أجمل من هذا الجزء السريع عند ما يصل الانسان فيه إلى موضع الاستسلة والاجابة عنها ؟ تبدأ المحاورة في هدوء ورقة ثم تظهر فجأة بين الاصوات الغليظة جملتان قويتان مملوءتان بالحلب والالام ، ويظهر أن هذين السؤالين لا جواب لهما ، وأن ذلك الموضع من اللحن ليسوقى دائماً وفي كل مرة إلى دهشة أحس حيرتها كأني أسمع لأول مرة . ولقد ظهر بنته في ألحان ذلك الجزء السريع أتين نغبات المقدمة ، ثم سمعت المحاورة في جديد وعاد الدوى ، وفي لحظة واحدة ، بيننا تتحمل النفس إلى زلزال من القلق والاضطراب تفرع فيه إلى الترتيق بها ، يقف كل شيء على غير انتظار ما أجمل ذلك

ثم انتقلنا إلى الجزء البطيء من اللحن (Adagio) ، قهت في أحلامي وغدا قلبي صامتاً فرحاً ، وعدت أشعر كأني أريد أن أبسّم ، وعادوتني أحلام مريحة في ذكريات الماضي . غير أن اللحن الختامى (Rondo) أيقظنى . فنى أى شيء كان يتكلم ؟ وعم يتسائل ؟ وأى شيء يريد ؟

كنت أشوق ما يكون إلى الخلاص من تلك الأحلام ، وشد ما تميمت سرعة زوالها ، ولكن ما كاد ينقطع بكأني ، وتسكن نغسى ، وتتقطع الموسيقى حتى فاض بي الشوق ، واشتد الشغف إلى استعادة تلك القطعة ، واستاع تميرها عن الالم مرة أخرى

تصل الموسيقى بالعقل كما تصل بالقوة الخيالية ، ولقد كنت إذا سمعت إلى الموسيقى لا أفكر في شيء بذاته ، ولا أتصور شيئاً بينه ، وإنما كنت أفيض إحساساً حلواً عزز المال بتملك نغسى ، وبتحكم في مشاعرى ، فلا أشعر معه بوجودى .

هذا الاحساس وذلك الشعور هو الذكرى، وأحسب أن
الإنسان تمر بنفسه ذكريات لم تقع يوماً.

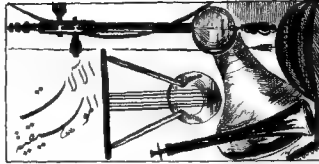
أليس هذا الشعور الذى تبعه فينا تلك الفنون الجميلة
أساسه الذكري؟ أليست ذكريات إحساسات وإعزازات
نفسية خاصة هي التي تجعلنا نحظى بالمتعة بالتصور والنحت؟
لقد كانت الموسيقى كذلك حتى عند قدماء اليونان. فقد أظهر
أفلاطون في كتابه الجمهورية، أول تحليل للموسيقى. فقال إنها
التعبير الشريف للمواطف: الألفة، والسرور، والحزن، والشك،
وغير ذلك أو هي واسطة اتصال تلك المواطف بعضها ببعض
اتصالاً لا نهاية له.

القطعة الموسيقية التي لا تثير الشعور وتحرك المواطف
إنما يكون مؤلفها قد وضعها لتكون مجرد معرض يشهده الناس.

أو غرض يتكسب منه مالا.

وقصارى القول إنه يوجد في الموسيقى - كما يوجد في غيرها -
ما يطلق عليه هذا الاسم خطأً، فلا يجرى عليه سابق حكمتنا.
وإذا ما اتفقنا على أن الموسيقى ذكرى الشعور فإن أثرها
في الناس يكون متبايناً مختلفاً. فكلما طهر ماضى الشخص
وسعد، كان حبه للذكرى أكبر وأشد، وأثر الموسيقى في نفسه
أعمق وأقوى. وعلى العكس كلما ثقلت عليه الذكرى، قل
حبه لها. ولذلك كان من الناس من لا يستطيع تحمل الموسيقى.
وإن ذلك ليس لنا أيضاً لماذا يجب أمرؤ تلك القطعة الموسيقية،
حين يجب سواه قطعة أخرى، فإن الشخص ذا الشعور
يرى في الموسيقى تعبيراً ولغة تحدثه عن ذكرى خاصة يتمتع بها
ويلده سماعها بينما لا يرى فيها فرد آخر أى معنى.





إدراج الآلات الغربية في الموسيقى العربية

• بين أنصار الفكرة ومدارضيها •

امتازت ألحانها بلون خاص وبطابع خاص تقادياً من تشويه ما في الموسيقى العربية من جمال . وحاشا أن يكون مقصد الأعضاء المعارضين لفكرة إدخال الآلات الأجنبية على الموسيقى العربية تعبير النهضة الموسيقية في الشرق وحصرها في دائرة ضيقة من الركود والجمود أو تحويلها إلى شبه متحف أثرى من الأغاني الشعبية ولكن معارضتهم بنيت على ما دلت عليه التجارب من أن كل تحسين وارتقاء مصدرهما أسلوب التأليف لا الآلات الدخيلة .

• وأما رأى الفريق المعارض لأصحاب رأى المتقدم وهو رأى المحذرين إقباس الآلات الغربية فقام على اعتبار أن إقباس هذه الآلات مما يستفز النهضة الموسيقية ويدفع بها إلى الأمام . وعما هو جدير بالذكر أن أصحاب رأى الأخير يتفقون مع أصحاب رأى الأول في عدم صلاحية الآلات الغربية الثابتة ذات الاتق عشر نصف مقام للموسيقى العربية في الوقت الحاضر ما لم تتناول هذه الآلات التعديلات اللازمة لإدخالها عليها لكي تؤدي الأبعاد الصوتية التي تقل عن نصف المقام وهي الأبعاد التي يتألف منها السلم الموسيقي الشرقي .

ولما عرض الأمر على هيئة المؤتمر مجتمعة وقف حضرة الأستاذ محمد فتحي عضو لجنة الآلات وتلى تقريراً يؤيد رأى الفريق الأخير المعارض لرأى الأغلبية .

ونظراً لما حواه هذا التقرير من مسائل هامة لم يسمح وقت الجلسة بدراستها دراسة تفصيلية يترتب عليها أخذ قرارات من المؤتمر بشأن تلك المسائل تقرر أن يدرج هذا التقرير في المجلة الموسيقية التي أشار المؤتمر بإصدارها .

وإدارة هذه المجلة يسهرا الآن أن تحقق تلك الرغبة فنشر هذا التقرير القيم فيما يلي :

كان من بين اللجان السبع لمؤتمر الموسيقى العربية الذي عقد بالقاهرة في عام ١٩٣٧ لجنة خاصة بالآلات برئاسة الأستاذ الدكتور « زاكس » عالم الموسيقى المشهور . وضمت هذه اللجنة تقريراً عاماً عن المسائل التي عهد إليها درسها ، وكان من مهام أعمال هذه اللجنة النظر في جواز ضم الآلات الغربية إلى الآلات الموسيقية العربية من عدمه ، وهي في الواقع مسألة مخفوة بالمصاعب حافلة بالتبعات نظراً لدقتها وخطورة موضوعها مما أدى إلى تباين في رأى بين أعضاء اللجنة . ثم عرض الأمر بمخاضه في تقرير عام على هيئة المؤتمر مجتمعة في جلسته السادسة المنعقدة في اليوم الثاني من أبريل سنة ١٩٣٧ وقد تضمن هذا التقرير بمجل المسألة العامة المطروحة وهي :-

« إنه ما لا جدال فيه أن الآلات لم تكن إلا أداة التعبير عن مناحي أسلوب الملحن أو التأليف فهي إذن وليدة ذلك الأسلوب تلزمه مادام باقياً وتغير بتغيره وتفتى بفنائه وذلك معناه أن إدخال الآلات الغربية على الآلات العربية لا يسوغه إلا تغيير في نوع الأسلوب فوضع طراز جديد من التأليف يتطلب أداة جديدة يتأدى بها ذلك التأليف . وهذا رأى الذى يؤيده التاريخ للموسيقى منذ خمسة آلاف عام هو ما حدا بالفريقين من أعضاء اللجنة وبطاقة من أعضائها الشرقيين إلى المعارضة في إدخال معظم الآلات الموسيقية الأوروبية التي



القاضي المحقق الاستاذ محمد فتحي

جمالها الشكلي، ألا وهو متناها الزماني وما أودعته من قوة وحس وإلهام.

ليس المقصود من الموسيقى، أيها السادة، غربة أو شرقية، مجرد جمال الأسلوب، ولكنه جمال الروح والمغنى والجمهور. فالموسيقى كما تعملون على أسس مراتبها ومعانيها ليست مجرد أحرف صوتية رصت بأسلوب فتان جذاب من غير أن يكون لها معنى، إنما الموسيقى الحقيقية هي التي تعبر عما يتخالج الصدر من المشاعر والوجدانات البعيدة الغور في قرارة النفس. فهي لسان الروح الناطق، وترجمتها الصادق، أو مقبساً عبارة معالي وزير المعارف بمروغها في خطبة افتتاح المؤتمر، هي لسان العاطفة، فالموسيقى لغة النفس الباطنة كما أن الكلام لغة العقل الظاهر.

يقول الأستاذ زاكس إن اقتباس الآلات الغربية يتطلب تغيير الأسلوب وهذا في نظري أم الافتراض التي اجتماعنا لأجلبا. اجتماعنا لكي توجد بمعنيتكم أسلوباً أو أساليب جديدة في التعبير ترفع من شأن أسلوبنا الحالي لنسبح به من مجرد كونه مجموعة أصوات رثيت بأسلوب جذاب للأذان إلى اعتباره لسان العاطفة كما يقول معالي الوزير أول لغة الروح والقلب كما يقول الثابتة ييتروغ. فلفوا يدنا لكي نغمر أسلوبنا العاجز عن التعبير عن كامل عواطفنا ومشاعرنا، فنوا أننا نتحرص على هذه المواظف كل الحرص،

لقد سمعنا الآن التقرير الذي وضعه جناب الأستاذ زاكس باعتباره رئيساً للجنة الآلات. وإلى أنتهز هذه الفرصة للأعراب فيها عن شدة إعجابي بالأسلوب الدقيق المنسوج بروح التزامه والإنصاف الذي صبغ به هذا التقرير. حتى جاء معبراً عن مختلف الآراء ممثلاً لآراء مخالفيه في الرأي بانصاف بما كى إنصاف القاضي الزيه العادل على الرغم من دقة المهمة التي كلفت على عاتقه بسبب ما كان بين أعضاء هذه اللجنة من تباين في الرأي. فنذكر معه الوصول إلى قرار حاسم في مسألة من أخطر المسائل المروضة ضمن برنامج أعمال هذه اللجنة عما حدا برئيسها أن يشير في تقريره إلى وجوب إعادة طرحها على بساط البحث من جديد على جماعة المؤتمر كاملة تنصهر حكماً فيها وهو أمر لم يحصل في تقرير أية لجنة من اللجان الأخرى التي مرت بنا، ألا وهي معضلة (اليانو) وبحث ما اذا كان يجوز لنا إدخاله في زمرة آلاتنا الشرقية أو لا. فهذا البحث أهم ما شغل أعضاء لجنة الآلات وأحطل ما صادفهم من المضكلات. وإن خطورته لتبدو لنا بارزة اذا ما اتخذنا (اليانو) رمزاً للآلات ذات الأصوات الثابتة بوجه عام. وإن الفريق المعارض في إدخال (اليانو) على الآلات الشرقية يرى كذلك عدم إدخال أية آلة أخرى من تلك الآلات الجامدة. كما أن أصحاب الرأي المحيد (اليانو) يرون في حرمان الموسيقى الشرقية فضيلة الآلات الثابتة برمتها خطراً يلبغ على مستقبل موسيقانا، بل ربما كان فيه القضاء عليها قضاء مبرماً.

وأهم ما يستند إليه أصحاب الرأي المعارض لتلك الآلات من الأسباب لتأييد وجهة نظرهم، أنها تفقد الموسيقى الشرقية ما امتازت به ألحانها من رقة وعذوبة بحكم طبيعة آلاتها ذات الأصوات الرخيمة الحساسة، كما أن الآلات الثابتة لا تلائم أسلوب اللحن الشرقي المعروف عند الأفرنج بالمولودي، أو التلحين الثنائي. ويقول الأستاذ زاكس في مقدمة تقريره إن الآلات وليدة الأسلوب وليس الأسلوب هو وليد الآلات. وهو قول له خطره وعلى أعظم جانب من الوجاهة. ولكن قبل أن تصدروا حككم على موسيقانا بوجوب التزامها أسلوباً خاصاً دعونا لنسجى إلى ضمايركم. هل لوطبنا إليكم أن نبادلكم موسيقانا بما ترونه فيها من جمال فتان بموسيقاكم، فتعنون بهذا البدل راغبين؟ إنكم قد ترون في موسيقانا جمالاً يحاكي جمال التفوح العربية ولكنه في نظركم جمال مجرد عن المعنى، وقد تأخفون من النظر بهذه العين نفسها إلى موسيقاكم، وهي تتضمن معنى أجمل وأسمى من مجرد

فهي طابعتا الحاصل الذي يجب علينا ألا نغترق فيه إلا أفتينا شخصيتنا في شخصية غيرنا. فالموسيقى لغة المشاعر والعواطف كما سبق القول ولكل أمة لسانها وعواطفها فن أصابع لنته قد أصابع قويمته.

يقول الأستاذ زاكس إن تغير الآلات يمتحن تغييراً في الأسلوب، وأنا لا أخالفه في ذلك ولكن شتان بين الأسلوب والطابع في المعنى، فأرسلها غاص بالشكل والعرض، والثاني خاص بالجوهر، فإذا كان جمال الفكرة يتطلب تغييراً في أسلوب التعبير أو الكتابة والوضعية بجمال شكلها فأتيت أول من ينصح لنا بتبني الأسلوب في سبيل المعنى.

لقد أسأمت فهم موسيقانا فظننتها مجرد أشكال موسيقية لا معنى لها ولكم العذر في ذلك، إذ موسيقانا لا تزال على الفطرة وفي دور المهد. إنكم لكونكم غريباء عن هذه اللغة الصوتية قد يبتدر عليكم فيها. لحكمكم على موسيقانا ينقصه ما نضع به نحن عما قضتته من جمال العاطفة والمعنى الخاص بنا والذي نقرأه خلال أسطرها الموسيقية. فما تدركونه منها إن هو إلا مجرد جمال أحرفها الصوتية فتحذيركم إيانا استخدام الآلات الغربية في موسيقانا أشبه شيء عندى بتحذيركم إيانا استخدام الآلة الكاتبة في التعبير عن آرائنا الشرقية، على اعتبار أنها تفقد الحروف العربية جمال شكلها وروعتها. فضعان المقصود بها مجرد أشكال غالية من المعنى.

وقبل أن تصدروا حكمكم على موسيقانا: أرجو ألا تقيب عن أذهانكم أمور ثلاثة جديرة بالاعتبار:

أولاً — يجب ألا تحكموا على موسيقانا بأذنانكم، أو تحكوا فيها عواطفكم وشعوركم، بل الواجب أن تحكوا عليها بأذناننا نحن، وأن تحكوا فيها شعورنا لأن لكل أمة مشاعرها وإحساساتها الخاصة بها.

ثانياً — يجب ألا تحكموا عليها فيما من مستورها الحال، فإن التيمم فيه وهنا ونصورا فليس الذنب في ذلك راجعاً إلى طليعية موسيقانا، ولكن إلى ضعف أغلب المشتغلين بها وشدة افتقارهم إلى الدراسة الصحيحة من الوجهتين العلمية والفنية، ففي هذا الميدان يمكنكم أيها السادة النريون أن تسدوا البنا أجل الحمد.

ثالثاً — يجب ألا تحكموا على موسيقانا من طليعية آلياتها التي وإن كنتم ترون مجاملة أنها آلات رفيقة حساسة، هي في الواقع ضئيفة قصر عن القيام بجميع الأغراض المطلوبة من الموسيقى.

فآلاتنا لا تزال كما كانت عليه منذ قرون عدة لا تصلح إلا لنوع

واحد من الطحين الغنائى الشائع في الشرق، فهي لم تكن في الواقع أداة صالحة إلا للتعبير عن عاطفتنا واحدة من نواحي العواطف البشرية المختلفة التي اختصت بها مع عظم الأسف الحائنا، وهي عاطفة الحب والفرام، ولهذا طبع آلياتنا بطابع الأنيب والشكوى.

فإن قدمت موسيقانا بأغلال هذه الآلات أو قصرت عنها على ذلك الأسلوب القرد من الطحين، فأما تفضون عليها بالقضاء من حيث أردتم إحياءها.

أن الأحرف الموسيقية لحسن الحظ أحرف غالية تدركها مسامع الأحياء على السواء، فالأجهزة الآلية غريبة أو شرقية لا يستعص استخدامها أداة للتعبير بأية لغة من لغات الفن الموسيقي ما دامت الآلة لا تعجز عن انطق بحروف المعجزة اللازمة للتعبير. فإن كانت المعاني الموسيقية وروح التعبير تحتفلان باختلاف الأمم والشعوب، فإن جهاز التعبير قد يكون مع هذا مشتركاً بين جميعها.

ألم تأخذ أوروبا في القرون الوسطى آلياتنا الموسيقية؟ وأن آلياتنا اليوم من سلاله تلك الآلات. فإذا كانت آلياتكم قد تطورت عن آلياتنا فمن اليوم نبني أن تطور آلياتنا عن آلياتكم، فلا تفتنوا علينا بما عسى أن ترددا إليكم يوماً ما بالغة حد الكمال.

إن العلم والفن في طورهما لا يعرفان وطناً ولا يمتزجان بالحواسير القومية، فالأمم المختلفة، والأجيال المتعاقبة في تعاون مستمر أبدي الدهر، والكل يعمل لغاية واحدة هي بلوغ درجة الكمال الذي هو المثل الأعلى للحياة بين الكائنات من حيوان ونبات وجماد. فهو سر الوجود.

لقد قررت لجنة الآلات في إحدى جلساتها استبعاد الفيولونسل والكنتراباس من الآلات الشرقية. إذ رأت أن إدخالهما على الموسيقى العربية يفسد طابعها الغنائي الخاص، لما اختص به هاتان الآلتان الغريبتان من فرط الشح وإثارة العواطف وإهانة البدع كما يقول الأستاذ زاكس في تقريره بسبب ما فيها من قوة التأثير وإثارة الرأي. إن هذه الملة ذاتها هي أقوى البواعث على وجوب إدخال هاتين الآلتين على الموسيقى الشرقية، إذ تقتضيه هذه الوسيلة من وسائل التعبير. فلم يوصد الباب دونها في وجوها ونحن نحس ونشعر بأشد الحاجة إليها وخصوصاً أنها لا تتنازع مع أمتنا ومشاربنا. ماذا أحسن كل منا نحن معاشر الشرقيين عند سماع الموسيقى القاربار ع مسعود جميل بك يعرف الحانة الشجية على الفيولونسل في حفلة مساء الثلاثاء الماضي؟ وحسبنا معزوفات المرحوم والده على تلك الآلة التي طامأ آثارنا في

فسي إحساساً عميقاً من الرهبة والجلال لم أشعر به عند سماع أية آلة من آلاتنا الشرقية .

لقد ضن علينا بعض حضرات الأعضاء الغربيين « باليانو » على اعتبار أنه آلة ذات مقامات ثابتة لا تصلح للموسيقى العربية ، غير أنه في إحدى المحطات أترجح عضو محرمين حضراتهم إدخال الكلافسان بدلا من البيانو إذا كان لابد من إدخاله ، وقد غاب عن ذهني أنه آلة ثنائية وأتأكد حرمانا الفيولنسل والكونترا بلس مع أنهما من الآلات الوترية المطبقة التي لا أثر للجمود الصوتي فيها ، ولا تختلفان عن آلاتنا الشرقية إلا من حيث قوة التعبير وما في صوتهما من رهبة ووقار

لإيمان في التأثير ، ألسنا جديرين بهذه العاطفة ؟
حاشا أن يكون هذا مقصد إخواننا من الأعضاء الغربيين للمعارضين لاقباس آلاتهم . فهم مثنا في الفرة على موسيقانا مشفقون عليها من القضاء ، حريصون على شخصيتها الرفيعة أن تضي بالاندماج في شخصية موسيقاهم التي بلغت ذروة المجد . وإلى أرى أن لهم المدرقا محشون كما أنه حق علينا لهم الشكر من أحماق التلويح . ولكن قطعنا خواطرهم على موسيقانا من هذه الناحية . فان آلاتهم في أيدينا لن تكون إلا وسيلة للتعبير عن عواطفنا ذات الصبغة الشرقية البحتة بعد تعديل ما يستدعي الحال تعدليه بما يلائم الطابع الشرقي ، كما فعلوا بآلاتنا في العصور الوسطى منذ ظهر المدينة الغربية . وإلى ألخص الأسباب التي تسوغ في رأيي استخدام بعض الآلات ذات الأصوات الثابتة فيما يلي :

١ - إن الموسيقى في أشد الحاجة إلى إدخال أساليب جديدة من التلحين والتعبير الموسيقي بجانب أسلوبها الثنائي الحال الذي لا يبر إلا عن ناحية واحدة من نواحي الفن المختلفة .

٢ - إن الحاجة قد تدعو في بعض الأحوال إلى استخدام آلات لا تكون عرضة للتؤثرات الجوية والطبيعية فلا تتأثر بها .

٣ - إن هناك من الأغراض الموسيقية ما يتطلب نوعا خاصا من الموسيقى الحامية التي تشتمل أصوات آلاتنا على أوفر قسط من القوة والطملة لا يتراعى في الآلات الوترية .

٤ - إن هناك من الظروف والاعتبارات ما يستدعي استخدام آلات محمولة بوضع خاص ، تحقيقا لغاية تعذر معها استعمال الآلات الوترية ، كما هي الحال في موسيقى الجيش أو الفرق الموسيقية الرحالة .

٥ - إن البيانو وهو رمز الآلات الثابتة غير أداة التعليم ، كما أنه يساعد على إدخال أسلوب جديد من التأليف طالما حرمة الموسيقى الشرقية .

٦ - إن جمال الفن اعتباري ، وهناك من أمة من الناس من

تواضعهم موسيقى الآلات الثابتة وفضلونها على الآلات المطبقة متفانين عما في أصوات بعضها من فروق طفيفة .

٧ - إن « البيانو » قد تغفل في البيوت المصرية وأصبح له المقام الأول فيها ، وليس من السهل إخراجها منها ومنه إذن مثل الكنتي ، فاستعماله من برامج التعليم والحيلولة دون استخدامه في أغراض موسيقية شرعية قد يؤدي بنال عكس المقصود ، وهو ما حل السواد الأعظم من الطبقة الراقية على الانصراف عن الموسيقى الشرقية بالآلات الضعيفة إلى الموسيقى الغربية .

٨ - إن وجود « يانو » في كل مدرسة يكون محكم الوزن طبقا للسلم الغربي هو خير مرشد لآذان صفار الناشئين منذ صغرة أطفالهم وأحسن وقاية لهم من تأثير المقامات النائرة التي كثيرا ما يسمعونها من عازفين غير مدربين على آلات وترية مطبقة كالكنتي ، أو يسمعونها حال عزفهم أنفسهم في بدء تعليمهم .

٩ - إن الكثيرين من ذوي الجاه والثروة في هذا القطر ولعل الحال كذلك في سواه من الأقطار الشرقية ، ينظرون إلى آلاتنا الحالية كالعود والثاني والساون نظرة احتقار ، ويحسون من عمارتها في منازلهم مفضلين عليها « البيانو » الذي بما فيه من قصور عن أداء الأطلان الشرقية مع العلم أن الموسيقى كثيرها من سائر الفنون لا تقوم بهزتها إلا على مناكب الطبقة العليا سائر الأقطار والعصور . وإلى لا أرى مانعا من وجوب بقاء البيانو الغربي كما هو الآن على حاله إلى أن يحل محله البيانو الشرقي تدريجاً ، حتى لا تترك فراغا في فرقنا لا تنقل الجمود في خلالها الأذهان وتنفذ الأصابع ما كتبته من المرات ، بشرط ألا يعزف عليه إلا ما كان من مقامات ذات أصفاء كاملة ، وموسيقانا غنية بها .

وإلى نتمنى اعتقاداً وحيثاً راسخاً أننا لا يمكننا تنظيم الموسيقى بتغير اقتباس الآلات الغربية الراقية ، سواء كانت ذات أصوات مطبقة ثابتة ، بعد إدخال ما تضي الحال بوجود إدخالها عليها من التبدلات التي تلائم المزاج الشرقي . وإنا لا نخشى على طابنا الشرق من هذه الآلات مادامت تعلق بحرف موسيقانا كاملة وقصر عن عواطفنا الشرقية وإلى لا يمتنع أن أختتم عبارتي دون الانصاف عما يتجلى قواي من التأثير العميق لما تجسمتموه من مشقات وألمحتموه من تعذبات غالية في سبل معونتنا والبهوض بموسيقانا وإسداء النصيحة اليها عالمكم من غزارة علم وسمعة إطلاع ؛ وهو ما تحفظه لكم في سويداوت قلوبنا أبد الدهر ، وإنه لجليل راسخ تناقله الانتخاب والأجيال المقبلة على مر الزمان .

مدونة الموسيقى للعميان

ولو أتيت لك أن ترى أحد هؤلاء العميان لأخذك العجب
اذ ترى من سرعة قراءته وكتابته للعلامات الموسيقية ما يحو
الفارق بينه وبين المبصرين .

وإن جميع الممالك الأوروبية لهم عظم الاهتمام بتعليم
المكفوفين الموسيقي، سيما إيطاليا التي تزيد نسبتهم فيها على غيرها
من الممالك الأخرى حتى لقد بلغت عنايتها بهم أن جعلتهم
يشتركون في أكبر فرق الموسيقى المسرحية .

ويوجد في مدينة كولونيا - بألمانيا مكتبة تسمى المكتبة
الموسيقية للعميان تحوى كتباً عديدة في هذا الفن يختلف اللغات
وإن فهرس تلك المكتبة الخاص بالمطبوعات الموسيقية للعميان
لا يقل في محتوياته عن فهراس المكتاب الموسيقية الأخرى .

وقد خصصت دار الكتب في مدينة هيبورج قسماً خاصاً منها
بالمطبوعات الموسيقية للعميان كأصدقات فرجل بمدنيه هيبورج
أيضاً بمجلة موسيقية خاصة بهم . وليست هذه هي المجلة الوحيدة
من هذا النوع فإن لها مثيلات في إنجلترا وفرنسا والنمسا وغيرها
ولم يقتصر الأمر على المطبوعات الخاصة بتدوين العلامات
الموسيقية للأدوار والأغاني المختلفة، بل تعدى ذلك إلى التأليف
فقد ظهرت أخيراً كتب مدرسية متنوعة في علوم الهارموني وتعليم
الآلات المختلفة وغيرها من العلوم الموسيقية على طريقة التدوين
الخاص بالعميان .

وهكذا تتمتع تلك الفئة في أوروبا بما يتمتع به المبصرون .
وقد يعجب الناس من أمرنا في مصر ، وعيانتها يربون على
المائة ألف من مجموع سكانها ، كيف ساغ لنا أن نغفل
هذا الواجب المحترم ، ولا نفنى بإدائه الأداء المفروض ؟

أكان ذلك إحصائياً أم قصيراً ؟

كلا . وإنما الأخذ بالأسباب ، وإعداد العدة للقيام بهذا العمل
الجليل قيما يكفل له الحياة .

نعم فإن المعهد دأب على التفكير فيه ، وربما خرج لابناء وطنه
بهذا المشروع الجليل ، فيكون قد وفى لهم بما يحمله عنهم من واجبات
وتكاليف ؟

يجب على الموسيقى أن يعيش دائماً نفسه ، وأن يتم تهذيب
باطنه حتى يبرزه نقياً صافياً ، وأن لا يرضى حاسة النظر فالعين
شديدة التأثير في الأذن كما أنها تأخذ على النفس مسالكها للظهور ،
هكذا يقول جيتا أمير الشعر الألماني وما أصدق ما يقول
فأن أحدى أعداء الموسيقى إنما هي حاسة النظر ، هي العين التي
إن إعطائها أقصى عما تحب له من التعبير عن المواقف ، والدرجة
عن أسرار النفوس ودخائلها .

أفلا يكون الكفيف إذن أكثر حظاً في الموسيقى من أخيه
المبصر ، إذا تساوى في مواهبهما الموسيقية واستمدادهما الطبيعي ؟
نعم . بل أن نبوغه في هذا الفن لا يسرع ، وأثره فيه لا قوى
وأعظم .

وليست هذه مسألة حديثة تكشف عنها نحن اليوم ، أو كشف عنها
جيتا في القرن الثامن عشر ، كلا بل هي مسألة عرقها أقدم ممالك
التاريخ البشرى ، فقد كان يتقن أكثر المشتغلين بالموسيقى عند
قدماء المصريين من طبقة المكفوفين ، كما يتجلى ذلك في رسوماتهم
العديدة في آثارهم ومعابدهم . كذلك لم تغفل الممالك القديمة
الأخرى ، كالصين والهند واليونان وغيرها ، أمر العميان واشتغالهم
بالموسيقى ، وكذلك كانت الحال في المصور الوسطى وفي الممالك
الأوروبية في العصر الحاضر .

لقد اهتمت أوروبا بتدوين الموسيقى حتى يسهل نشرها والمحافظة
عليها وعدم التلاعب فيها ، فلما تم لها ذلك ، فكرت في تدوينها
تدويناً خاصاً يستفيد منه العمى حتى لا يحرمهم المجتمع بالمرأى التي
يتمتع بها المبصرون . فعمل اهتمت إلى شيء في هذا السبل ؟

نعم . وكان ذلك الفضل لموسيقى ألمي اسمه « لويس براتير »
(L. Brattier) اخترع عام ١٨٣٩ طريقة لتدوين الموسيقى للعميان ،
انتشرت بعد ذلك في جميع أنحاء أوروبا ، وأصبحت دولية متفقاً
عليها ، وذلك النوع من التدوين واف بالفرض تمام الوفاء فانه
يبين حدة النغمة وأزمنتها ، كما يعين نوع الضرب والميزان ويثبت
جميع الحليات الموسيقية وغير ذلك مما يفنى به تدوين الموسيقى
للمبصر .

فقال له الأميراطور أغصوا موزار من
التقاليد ودعوه وشأنه فان استطاعت أن أجد
كل يوم قائدا ويعزف أن أجد كل يوم موزار .

نذير الموت

خرج بعض الفلاسفة مع تلميذه فسمع
صوت القيثارة فقال للتلميذ إمض بنا إلى هذا
القيثارى لعله يفيدنا صورة شريفة فلما قربا منه
سمع صوتاً رديئاً وأليفاً غير متقن فقال لتلميذه
زعم أهل الكهانة والزجر أن صوت البومة
يدل على موت إنسان فان كان ذلك حقاً فصوت
هذا يدل على موت البومة .



هذا باب تتأدر فيه على القراء ، فخذتهم
بنواد الموسيقين وما كانوا عليه من حرية الفكر
واللباقة في تسديد أجوبتهم وسرعة الخاطر فيها
يقصدون إليه من المرامي والمغائر .

وأهل الموسيقى في كل عصر ، وبخاصة
البارعون فيها ، قوم مطلقو الخيال لا يقدم تقليد
اصطلاح عليه ، ولا يتحكم فيهم إلا فهم الذي
يقصدون له ، يؤمنون بوجه ويتخضعون لالهامه .
وإلى القراء ما يتكهنون به من نوادر أولئك
الفنانين الملهمين

؟؟

الكواليس بيت فاجنر

كان فاجنر منهمكا في العمل بين الكواليس في مسرح
بارويت الخاص بإخراج رواياته ، فلم يلبث أن جاء إليه كبير
التشريفات وطلب إليه بأمر الملك أن يترجمه إلى مقصورته
حيث كان يشهد الرواية في قعر من الحاشية فلم يلتفت فاجنر إليه
فأعاد كبير التشريفات الأمر الملكي فأعرض عنه فاجنر فلما
كرر الرسول الأمر الثالث مرة فرع فاجنر وصاح به محتدا
« كيف تجرؤ أن تصدر إلى الأوامر في بيتي ؟ إنصرف وغادر
المكان سريعا » .

من الدين !!

جاء موظف الضريبة يسأل الموسيقار هوجو ولف وفاء
ماعليه من المال فأجابه أنه معدم فقال الموظف « إذن من أين
تعيش فقال الموسيقار « من الدين ؟؟ »

الممر

لا يتقاضى للديون عرماً مادام للأقراض عرماً

قال الحسن بن علي العلوي قلت لمن غني ،
قال هذا أمر ، قلت أسألك ، قال هذا حاجة ،

قلت إن رأيت ، قال هذا إبرام قلت فلان ، قال هذا عربة .

ينسى غداً .

دخل يتهوّن أحد المطاعم ودق يده يستدعي غلام المائدة
فلما أبطأ أخرج يتهوّن كراسية النوبة وشرع في تأليف الحانه
وتدوينها ، فلما جاء الغلام ورأى يتهوّن منهمكا في عمله ابتعد
عنه مخافة أن يزعجه .

وما هو إلا أن أتم يتهوّن الحنه حتى نهض فجأة وهو يصيح
« الحساب » وما كان أشد دهشته حين باغته السلام بقوله
« إنك لم تقبل شيئاً يا سيدي »

موسيقار خير من قائد

شكا كبير الأمانة إلى الأميراطور جوزيف أميراطور
النمسا من أن الموسيقى موزار يتكلم بصوت مرتفع ويخالف
الآداب المرعية على المائدة حين يتناول الطعام مع بعض قواد
الأمبراطورية .

القصة الموسيقي



بيتروف

أر مخلوقاً كيتوفن أعقد الله عليه المواهب بسناه
سيد

في هذا العالم المليء بالأمل والآلام، والفرح والترح، ناس
تظلم أجسام الناس وصورهم وتحتويهم كنهم وأسماؤهم .
ولكنهم غير الناس، فيأخصم الله به من المزايا، وفضلهم به
من المواهب، وأفردهم به من الصفات . وهؤلاء أغراض
الأيام في حقدتها، والسنين في كيدتها، تقنن في الزاوية عليهم
فيزدورونها، وينصرفون عنها، أملاً ما يكون بالعرضة نفوسهم،
وبالآباء طابعهم . يسون الحياة الدنيا
وساكنها، لا يشغلهم بهرجها، ولا
تخدعهم زيتها، هم في حياة روحية عالية
الذرى، مؤرجة العير، معطرة الشم،
لا تشخص أصدارهم إلا إلى مورد واحد
هو ذلك النور الأبدى الذى يستمدون
منه عظمتهم .

في حديقة كبيرة : في مدينة من
أعمال الزين : في ليل صيف جميل :
حيث أطل القمر على عشيقته الأرض
فلبست من أجله عليها من الحضرة :
وناجت الأزهار النجوم؛ وقبّل النديم
أوراق الأشجار فترنحت طرباً .

في هذا الليل الجليل : جلس ثلاث نساء وشاب قوى البنية ؛
فرحين مستبشرين بحال تلك الطبيعة ؛ وقد جمعت الطيور

فنتت فوق ما حولهم من أشجار الزيزفون؛ وتدفقت مياه الزين
فسمع لخرير تيارها صوت جيل .

هنالك صدر صوت ناعم؛ صوت قاة صغيرة تقول جدى،
أماه . « لودفيج » (١) ، ما أجل تلك الطبيعة الساحرة، إن تلك
الليلة عندى خير من ألف شهر، وإنى أشعر أن الله يتقبل فيها
الدعاء وينع عبده أمنيته .

ف نظرت الأم نظرة عطف إلى ابنتها الصغيرة، ووضع
الشاب يده على شعر أخته الذهبي، وقال أيتها العزيزة بماذا
تحلين ؟

وأى شيء تتقدين أنه أجل ما فى الأرض، وما هى أئمن
هدية يستطيع الإنسان أن يسأل الله نيلها ؟

فقالت الصبية جادة : أئمن هدية ؟
إنك يا جدى خير من يجب على هذا
السؤال، فقد عركت الدهر تلك السنين
الطوال وأصبحت لك فيه حكمة واسعة .
ثم تحولت الفتاة وجهها إلى امرأة كانت
اجالسة في ظل شجرة يانعة من أشجار
لزيروفن .

« أجل شيء وأئمن هدية يا عزيزتى
هو النور . لقد كانت المعجوز لا تبصر .
فأنا كف بصرها منذ عديد السنين .
فحرمتم التمتع بحال الطبيعة .

صدر ذلك الجواب من قلب مغمم
بالآلام، غير أن لودفيج وكان

غير راض عن هذا الجواب قال بصوت مرتفع : كلا كلا .
ليس النور بأعظم هبة للإنسان، ما النور إلا منحة جميلة .

(١) الاسم الاول لبيير

وسعادة مؤمنة، وتولية حلة، لكنه ليس آثمن شيء، ليس هو الحياة.

فأمسكت الصغيرة يده وقالت «لودفيج الأصوات الموسيقية» قالت ذلك وقد تذكرت صوت والدها الجبل وتوقع شقيقها على البيانو بما يأخذ حقيقة بلب السامع. قالت ذلك متأثرة بما كانت تسمعه في ذلك الوقت من حنين تفريد البلبل فوق شجر الزيزفون.

غير أن ييتوفن لم يصعبه ذلك أيضاً فقال «أيها القلب الصغير المتأثر بالتموجات المنتظمة، حقاً إن الصوت الموسيقى أفضل من النور، بل هو النور في صورة معنوية، ولكن ليست الأصوات الموسيقية هي أفضل شيء. أمامه لماذا لا تسمعينا صوتك؟» فاقتربت الأم بصدرها إلى ولدها وقالت «أى بنى: أفضل شيء هو الحب» وقال ييتوفن وقد هاجت أعصابه «أيها الأم المحبوبة لقد بددت أنت أيضاً عن الصواب فليس الحب إلا مجرد حلم. وأنا لا أريد أن أحلم بل أريد أن أخلق. أريد أن أحيي. واعلموا أيها الأعزاء أنى صادق فيما أقول. إن آثمن هبة يهبها الله عبده، هي قوة الابتداع، وإنى أشعر بنبورها تنبت في صدري. اللهم هبني من لديك تلك الهبة وحدها. واسلبنى من أجلك كل شيء سواها عما يسألك الناس إياه. اللهم اسلبنى كل منحة دنيوية وهبني من لديك قوة الابتداع الأبدى فأخلق بها بمحوتك دنياي أنا. كلالين أخلق دنيا واحدة بل أخلق الآلاف بقوى وأمرى. اللهم إنى لا أفتنى في حياتك تلك الأرض المحفيرة الضيقة. الأصوات الموسيقية سأسمعها وأتمتع بها، ولكن ليس بطريق الحواس البشرية. وسأرى، ولكن بغير حاسة البصر وأما الحب — إياه ما أسعد من يحبه الله، إنه لن يعتذب قلبه الضعيف البشرى».

قال ذلك ونهض من مقعده، كأنه كان يصلى، وقد شعر بحالسه الثلاثة بماطفة غريبة فندت أخته الصغيرة ترتجف وامتلأت عين الأم بالدموع. وحجب القمر صحابة كثيفة. وعصفت ريح شديدة أخذت معها أوراق الأشجار في السقوط. وهكذا غدرت بهم الطبيعة فأبرحوا الحديثة إلا «لودفيج» فقد

ظل جالساً تحت شجرة الزيزفون ينادى ربه، فأزل الله سبحانه وتعالى عليه رساله، وغدا ييتوفن نبيه في هذا الفن المقدس.

وفي عام ١٧٩٢ غادر ييتوفن مدينة Bonn مسقط رأسه. ورحل إلى فينا. وقد لازمته منحة الله طوال حياته. فماش لا يعبأ، غتت الناس حوله طرباً بأناشيده، أم بكت من قطعه المحزنة. جثا الناس أمام عظمت أم نعمت عليه. وهكذا خلق ييتوفن في كل قطعة من قطعة التسع المرحوة بالسفوف دنيا جديدة يسكنها خلق جديد. وهكذا ظهرت أوبرته «فيديليو». فكانت درة تكلل بها تاج الأوبرات حتى اليوم. وهكذا ابتدع من فريديان البيانو الوفيرة وقطع الافتتاحيات «الأوفرتير» وغيرها ما يظل حياً إلى الآن.

ولكن الدنيا التي ازدواها وانصرف عنها، أبت إلا أن تتأثر منه. فسطت عليه. وختمت على سمعه. وجعلته أصم. لا يقع إليه من أصوات الدنيا رنين. ولا يتمتع من نغمها بحنين. فكأنما حرمته الدنيا أنصم ما يعيشه من حياته الروحية العالية الذرى. بعد أن نقض يده من متاع الدنيا الزهيد. عاش أبعد الناس عن الاغترار بتقدير الناس. رحب الصمد للألم. حسن الاستقبال للكاره. ماشكاً يوماً، وإن لم يره الناس باسمه. «أمام. أمام. أريد الآن أن أحلم. أريد أن أستريح إلى السكون لقد أنهكتني القطة. وأرهقني الابتداع».

كذلك لفظ ييتوفن نفسه مع هذه الكلمات. وفاضت روحه إلى الرفيق الأعلى. تودعها أماني عشيراته الثلاثة — للنور، وأصوات الموسيقى، والحب. ولكن نور ييتوفن لم ينطفئ، وأصوات موسيقاه عالية، وجه يمين في قلوب جميع المخوقات الذين صفى نفوسهم وظهر أرواحهم وحرر مشاعرهم؟

اعلان من إدارة المجلة

مطلوب للجنة ولاء ومراسلين بالاقليم في أنس في نفسه الكفاءة فليخبر الإدارة

الشعر الغنائي

الموشح

لشاعر المطبوع، والكاتب المبدع
الأستاذ على الجارم المفتش بوزارة المعارف



لا يجرى مع النغم الذي يريدونه، ورأوا أن المشاركة كانوا يقولون الشعر ثم يلحنونه، وأن التحنين لذلك لم يكن حراً طليقاً، بل كان الوزن الشعري يقيده ويحول بينه وبين تصوير العاطفة تصويراً صادقاً، ومثل ذلك مثل من يشتري الثوب غشياً ثم يعمل على أن يطوله من ناحية ويقصه من أخرى حتى يتقارب مع ملامحة جسمه. رأوا ذلك فأرادوا أن يخضعوا الشعر للنغم، لا كما فعل المشاركة من إخضاع النغم للشعر. لذلك خرجوا عن الموازين الشعرية المعروفة ولم يتقيدوا بها. والذي ساعدهم على ذلك أن الشعراء في العصر العباسي الأول تصرف بعضهم في الأوزان كسليم بن الوليد، ثم تصرفوا في القوافي كما تراه في بعض أشعار بشار وابن المعتز، فكان هذا التصرف عميداً لا يتكاثر الموشح الذي تصرف في الوزن والقافية مما، فهو مرة يجرى على أبحر الشعر المعروفة كوشح ابن سهل الاسرائيلي، وابن الخطيب فكلهما من بحر الرمل، وكثيراً ما يتكرر له الأوزان، حتى لقد قيل إن بعض الألحان الموسيقية كانت تسمى إلى مصر من بلاد الروم على أوزان ساذجة تضرب

الموشح — أول ظهوره بالأندلس، والسابق إلى ابتداعه مقدم بن معافر من شعراء الأمير عبد الله المرواني، ثم تبعه أحمد بن عبدربه صاحب القند الفريد. وبزهما فيه عبادة القزاز شاعر المتصم صاحب المرية، وهو من ملوك الطوائف، وكان الموشح مطبوعاً للابداغ والافتنان، ومن أشهر الوشاحين الأعمى الطليل، والطبيب ابن باجة سنة ٣٣٥هـ وإليه تنسب أكثر لحون الأصوات التي كان يتغنّى بها في الأندلس، وابن اللبابة سنة ٥٠٧هـ، وابن سهل الاسرائيلي ولسان الدين بن الخطيب.

وانتقل الموشح إلى المشرق فحاول نظمهم جماعة من الشعراء ولكنهم لم يفلحوا وأشأوا الأندلسيين، فكانت موشحاتهم لا تخلو من تكلف وعجز عن اختيار الكلمات الموسيقية المربة.

ومن أول المحسنين في هذا الفن من المشاركة ابن سنان الملك، وله الموشحة المشهورة التي لا يزال يتغنّى بها إلى اليوم: —

كلّي يا محب تيجان الربا بالخلي ٥ واجعلني سوارها منعتك الجدول
وجاء بعده كثير من شعراء مصر والشام ومن أشهرهم الشاعر الموسيقى الملحن شمس الدين الدهان سنة ٧٢١هـ، قال ابن شاعر الكتبي: كان ينظم الشعر الرقيق ويدري الموسيقى ويعمل الشعر ويلحنه ويتغنّى به المنفون وكان يلعب بالقانون.

والذي دعا الأندلسيين إلى ابتكار الموشح أنهم رأوا أن الشعر كفيها بولغ في شطر أبجره أو جزئها أو تنهكها ربما

تلياً لاسحاق الموصلي، ويرعون، فيا يزعون، أن إسحاق رأى من دلائل نبوغه ما أوجس منه خيفة أن يكون له شأن فوق شأنه في عين الخلفاء، فأغراه بمغادرة بغداد إلى الأندلس .
والموشحات تنفي بمصر من زمن بعيد، غير أن اختيارها لم يكن موقفاً، فلم ينتخب أرقها لفظاً، ولا أغزرها معنى . ولا أبدعها في الاقتناء اللفظي وزناً . وجرت عادة المغنين أن ينشدوها معاً فلم تظهر الفاضلها، ولم تصنع معانيها، وظل الذي يبقى لك منها أصوات تجرى على نغم موسيقى خاص . والتزم المغنون أيضاً أن يجعلوا التوشيح مدخلا للأدوار . فهو عتدم كالحتم أن يفتي التوشيح ثم يتلو الدور، وفي المصور المتأخرة دخلت اللغة العامية الموشحات ؟

على آلات الموسيقى خالية من الكلام، فكان المغنون يأخذون اللحن منها، ويتأملون توقيعه مراعين متحركاته، وسوا كنه، وينظمون الكلام على هواء، وعلى قدر ما فيه من الأغصان والسلاسل حتى يكمل توشيحاً موزوناً .

ولم يسبق الأندلسيون المشاركة إلى الموشح لسبقهم إياهم في الموسيقى والفناء، فإن المشاركة من غير شك كانوا أساطين هذا الفن وعماده غير مزاحين، وقد برعوا فيه وأبدعوا، وكان منهم الأعلام المبتكرون الذين بموج بذكرهم كتاب الأغاني . والأندلسيون حيال على المشاركة في هذا الفن، فلم يزدهر بينهم إلا حينما اجتاز زرياب الفارسي إلى عدوة الأندلس أيام خلافة عبد الرحمن الثاني، فقد كان في خدمة المهدي العباسي، وكان

راديو تلفونكن

TELEFUNKEN

تجدوه بمحلات
عزيم بواس

مصر

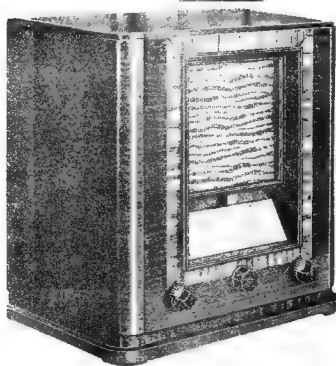
شارع ابراهيم باشا ٧٣

تلفون ٥٦١١٤

الاسكندرية

شارع غواد الأول ١٨

تلفون ٢٣٠٥



ذو الشهرة
العالمية

الذي قرره

الحكومة

الامانية لاذاعة

قراراتها

تسهيلات عظيمة وبالتقسيط

أدب الموسيقى وفلسفتها

أبو الفصح الأصفهاني أسلوبه البياني في التأليف

للسكاك الأدب الأستاذ خلون .

في ذلك لأبي الفرج وأغانيه ، فقد سقط ذلك الأديب على الأغاني وأخذ يقتطف من ثماره الدانية ويستمتع بجنات القريب المثال ، هذا وأبو الفرج يمشي له ويرحب ، ويدق له ويقرّب . وما يزال هذا دأبه من الحفاوة بتليينه والسخاء عليه حتى يخرج أديباً متمكناً وقائماً مفتناً . فان استزاده أدباً زاده وإن عاد إليه كان به حفيّاً وعليه منها متفضلاً .

ولقد وضع علماء الدين حدوداً ورسموا مناهج لا يكمل المرء دينه حتى يوصف بها ولو جاز أن نستعير هذا السنن في الأدب لأوجبنا على كل متأدب أن يستضيف الأغاني ويكتب عليه ستين طوية حتى يكمل أدبه ويصح بيانه ويستقيم لسانه . وعلى هذا فلنا في القول رخصة بأن من لم يتأدب على الأغاني ولم ينجح اليه ويجاوره ويصغيه نفسه ويخلص له وقته فليس بأديب وإن طالول وكابر . وشبه له في الأدب وقته به الدهاء وخدع فيه نقر من الخاصة .

إن أسلوب أبي الفرج في أغانيه أسلوب منقطع النظر ذلك أنه يجمع إلى السهولة المثانة . وبقرون القوة بالسلاسة . ويتجاضى الألفاظ المستكرهة . ويحفظ عن التمايز الحفنة . ويتخير السكام ويتقن الجمل . ولا يدع اللفظ يتعده عن نفسه بل يتحنه امتحاناً شديداً قبل أن يستخدمه . بل إنه يبدأ امتحانه في مرتبة الحروف ويحارجه فينظر إلى الحروف التي ركبت منها الكلمة فان كانت متألقة متسقة قلباً ثم أضاف إليها أخرى مائلة لها وهكذا حتى تكمل الجملة ثم تكمل بعد ذلك المقالة .

ومن أجل ذلك يندر في أسلوب أبي الفرج اللفظ الجاف والكلمة الصعبة التباد . ومن أجل ذلك جاء أسلوبه حلواً مساعداً وصفواً مستطاباً .

وظاهر كتاب الأغاني أنه رواية ، ذلك أن أبا الفرج يسلسل الحوادث وينسبها إلى أهلها وقد يسبق إلى ذهن بعض الناس أن الأسلوب الذي صيغت فيه الحوادث هو لأصل الرواية ولكن هذا وهم . والحق أن أبا الفرج كان يتلقى الحوادث ويصهرها في ذهنه ثم يسبكها من جديد في أسلوبه .

أسلفنا القول في كلتنا الأولى عن فضل أبي الفرج الأصفهاني على الأدب العربي ، وكيف دون تاريخه وجمع شتاته . وحفظ نفائسه ، وخلد على الدهر آثاره . ثم كيف كان الفضل في ذلك للفناء والموسيقى إذ كانا هما اللذين حفزا من همة وأذكياء من حماسته حتى نشط إلى التأليف . فلو أن أديباً العرب كان من مهمهم في يوم من الأيام أن يحتفلوا بتكريم أعظم رجل في تاريخ الأدب العربية لبرز اسم أبي الفرج مشرقاً كالشمس في راقعة النهار . يخطف بسناه الأبصار ، ويضيء ذكره الأمصار . وعلاجه القلوب روعة ويفعم أثر النورس جلالاً . وإلى هنا أخذني نشوة من السرور حين يرد ذكر أبي الفرج في مجلس أو يقع بصرى على اسمه في كتاب ، ولولا أنى من المؤمنين الذين يجانبون السرف في التعبير لأجزت بحمدته من الأدب لصاحب الأغاني .

وليس فضل أبي الفرج على الأدب قاصراً على الجمع والرواية وترجمة الشعراء والمغنين والموسيقين ، ولو كان هذا مبلغ فضله لكان فضلاً عظيماً وجامعاً كبيراً ، ولكن أبا الفرج كان أحد أولئك الذين بسط الله لهم أنعمه وأسبغ عليهم منته وأكثر لهم من عوارفه . فجاء خيراً من جميع نواحيه . عظيماً في جميع جوانبه ، ما يكاد المرء يفقده في مجال كريم من مجالات الأدب حتى يحده السابق الجملي ويقفاه حامل العلم ورأس الطليعة . ومن آياته الباهرة في الأدب أسلوبه البياني البليغ الذي رصع به كتابه ، وحلى به روايته ، وجعله مثلاً أعلى في قوة البيان وسلاسة التعبير وقوة الاقتراح ، ذلك إلى سهولة مغرية وبساطة مطمعة حتى أصبح أحق الأساليب وصفاً بالسهل الممتنع . وكأين من أديب طارت شهرته وذاع في الأفاق صوته وتأدب بأسلوبه المبتدئون وأخى الأديب له الرؤوس ، والفضل

ومن أجل هذا جاء الأسلوب من طراز واحد في الكتاب كله ولم تشبه عتبة الخط والترقيع .

ولنا أن نستنتج من ذلك أن أبا الفرج كان لا يرضى عن كثير من الأساليب التي انحدرت إليه بالرواية وأنه كان من القوة والتمكن من اللغة بحيث يحيلها عن أصلها إلى أصله ويسموها إلى مستواه . وقد قول أبو الفرج : نقلت عن كتاب من فلان ، فيها لا مجال للشك في أن الأسلوب أسلوب المتقول عنه إذ أن هناك فرقاً لا يخفى بين قوله « حدثني » وقوله « نقلت » ، فهو في الحديث يحتفظ بالواقعة ويضفي عليها من أسلوبه وليس الشأن في النقل مثل هذا . وقد وضع بما أسلفناه أن أبا الفرج نفع في كتاب الأغاني من روحه وأفاض عليه من نفسه وأبرز فيه شخصيته ، فانتجده في كل صفحة بل في كل سطر وإن شئت في كل كلمة .

ومن محاسن أسلوب أبي الفرج خلوه من السجع المتكلف واسترساله في التعبير ، مع غلبة السجع على الأساليب في عصره فكانه كان أمة وحده في الأسلوب يتنصع من معينه الخاص ، ويصدر عن أدبه المستقل : فلا تقليد ولا محاكاة ، ولا تعمل ولا تصنع ، وإنما عفو الخاطر وإسفاف البديهة .

ومن الحسن حقاً أن يكون كسب الأدب العربي من أسلوب أبي الفرج قد جاء عفواً لم يقصد إليه من كتابه ولا عمد فيه إلى شيء من التجويد أو محسنات الصناعة ، ذلك أن أبا الفرج ما كان همه في أغانيه أن يخرج للناس أسلوباً حسناً أو يترك لهم قالة بليغة وقد لا يكون هذا الخاطر جاشاً له في بال . ومبلغ الأمر أن مؤلف الأغاني كان أدبياً بطبعه فآلف أغانيه ماعناً من هذا الطبع صادر عن تلك السليقة وغير ناظر إلا إلى الغاية التي لفت إليها وهي تسجيل فن الغناء وذكر ما انساق إليه القول من أدب وتاريخ . فاما أن يكون الأسلوب غرضاً قائماً بذاته فذلك مالا يقبله العقل ولا يتهدى إليه البصيرة النيرة .

على أنه لو جاء أدب يقرر أن الفائدة التي يفيدها قارىء الأغاني من أسلوب أبي الفرج لا تقل عما يفيدها عما اشتمل عليه الكتاب من أدب وغناء وموسيقى لما كان فيها ذهب إليه شيء من المبالغة أو الاسراف .

ولأسلوب أبي الفرج منزلة على غيره من الأساليب ، تلك أن هذا الأسلوب كان ما قد كتبه صاحبه يصلح في كل زمان . وقد أدركننا الناس يشيرون بهذا الأسلوب يتنوعون بمحاسنه ونحن اليوم نرصد بعض ما قالوه وسيأيد خلفاؤنا على مثل هذا

وأعجبهم من يعدم . وأحب أن هذا الاجماع لم يحظ به إلا القليلون من أصحاب الأساليب البارة والطرائق اليبانة الباهرة وما ذاك إلا لأن أبا الفرج قد وفق لرسالة الوقت وقفت على خواصها وكان أسلوبه مظهر هذا التوفيق . وليس من شك في أن أحق الأشياء بالبقاء أصلها وأشدّها نفعا .

ولما كان أسلوب أبي الفرج صالحاً للتصنيف في كل عصر متمشياً مع كل سليقة سليمة ، مؤدياً لكل غرض من أغراض البيان ، فهو أحق الأساليب بقاءً وأدومها على وجه الأيام وأحبها إلى نفوس الأدباء . فأسلوب أبي الفرج في الوصف هو النموذج البلاغة في اللغة العربية من بين أساليب الناس ولو أنك قرأته على صغار النشء من تلاميذ المدارس لما وجدوا فيه عسراً على أفهامهم أو إغلاقاً يحول بينهم وبين فهمه . هذا على أنه من الطراز الأول في الأساليب وليس الشأن مثل هذا في غيره من أساليب أئمة البيان وغلو البلاغة في اللغة العربية فقد انطبع معظمها بطابع العصر الذي عاشوا فيه .

وأنت تسمع الناس يقولون اليوم بالابحاز وينحون نحو الاختصار ويجهلون أن يؤدوا أكبر المعاني في أقل الجمل وأن يقرأوا من أسلوبهم حتى تفهمه العامة وتستطيعه الخاصة ويحاولون أن يدعوا الألفاظ الوحشية تموت في عزالتها وهذه الأوصاف على كثرتها وتأنيها على الكاتب بندرة اجتماعها لواحد من الأدباء ليست إلا بعض ما وصف به أسلوب أبي الفرج الأصفهاني في أغانيه ونحن نكتب هذا ليقراه الناس وهم بين رجلين : رجل قرأ الأغاني ودرسه وأعاد من أسلوبه فهو أسرع الناس إلى تأييد ما قوله ، وقد يرى فيه بعض القصور ، ونحن نقره على هذا الرأي وننتشر من القصور والتقصير وتسنّى أن نوق لآداء بعض ما طوق به أبو الفرج رقاب الأدباء . من فضل وأن يلهمنا الله الوفاء لهذا الرجل العظيم .

فأما ثاني الرجلين فهو الذي لم يوانه الخط بقراءة الأغاني أو أن يكون قد ألقى عليه نظرات سرية أشبه شيء بنقر المصافير فهو يسيب ما يقرره عن أبي الفرج ويحمل ذلك على المبالغة أو خطأ في الحكم وشطط في القضاء . ونحن ندعو أئمة الظنة هذا إلى أن يعاود قراءة الأغاني ويكثر من النظر فيه ثم يتحسّن نفسه بعد ذلك فإذا أرضته نتيجة الامتحان فانا لا نقضيه شكراً على هذه النصيحة أكثر من أن يكون معنا حزباً في التشجيع لهذا الأمام العظيم ؟

M
A
I
S
O
N

مَحَلَاتُ بُوزْنَاخ

تأسست سنة ١٨٩٧

سجل تجاري رقم ١٣٧

بناطير العليم باشا رقم ٢٠ بصر

تليفون ٤٢٤٦٦

متجرو وشه صناعه وصليح وتجديد كافة انواع الآلات الموسيقي وأوتارها
متعبدین وزارة المعارف العمومية والمجالس البلدية والمعاهد الموسيقية

B
U
S
N
A
C
H

R. C. No. 127

20 Rue IBRAHIM PACHA - Le Caire

Tel. 42466

Cabalıs Busnach-Cairo

أكبر مستودعات بالقطر المصري

للآلات الوترية

للآلات النفخ

على اختلاف أنواعها

نحاسية وخشبية



وارد أكبر مصانع العالم الاختصاصية في صنع هذه الآلات

مبيع أوتار لجميع الآلات الموسيقية بالجملة

جميع النشرات الموسيقية بخصم ٣٠ في المائة



مدرسة الموسيقى

الحلقات السلية الصاعدة والمهابطة :

فان جرى ترتيب النغاث في الحلقة السلية على نحو ما تقدم
من الشمال إلى اليمين ، سميت « حلقة سلية صاعدة ، إذ تزداد
نغاتها في الحدة تدريجاً . فان تاقبت من اليمين إلى الشمال
سميت « حلقة سلية هابطة ، إذ تزداد نغاتها في الغلظ تدريجاً
هكذا :-



مثال « ٣ » . دو سي لا صول فا مي ري دو
وتسمى النغمة التي يبدأ بها مثل هذه الحلقة « جواب الحلقة »
والنغمة التي تنتهي بها الحلقة « قرار الجواب » .

المرتبة أولادويان أو الأوركثاف :

وكل ثمان نغاث تبني على الصورة المتقدمة أي تأخذ في
ترتيبها الترتيب التدريجي (السلي) صعوداً أو هبوطاً وتنتهي
بحجوب الأساس (في حالة الصعود كما هو الحال في مثال « ١ »)
أو بقرار الجواب (في حالة الهبوط كثال « ٣ ») ، يطلق عليها
اسم مرتبة أولادويان أو أوركثاف (١) .

الحلقات القفزية :

ويمكن بناء حلقات أخرى من تلك النغاث السبع الأساسية
بشكل يغير الترتيب التدريجي الذي راعيناه في بناء الحلقات
السلية ، بل بمراعاة قيود أخرى في ذلك الترتيب ، كأن يبدأ
بأساس الحلقة ثم تحذف النغمة الثانية ، وتثبت الثالثة ثم تحذف
الرابعة ، وتثبت الخامسة ثم تحذف السادسة ، وهكذا حتى تكرر
النغمة الأولى نفسها . فثلاً يمكننا أن نبني الحلقة الآتية على
الأساس « دو » هكذا « من الشمال إلى اليمين » :-



مثال « ٤ » . دو ٢ لا فا ري سي صول مي دو

١ - أوركثاف كلمة مشتقة من اللفظ اللاتيني (Oktava) ومعناها ثمانية

مبادئ الموسيقى النظرية

الدرس الثاني

أوضحنا في الدرس الأول أن الموسيقى تتركب من سبع
نغاث أساسية تكرر نفسها صعوداً وهبوطاً ، كما بينا تلك النغاث
على آلة البيانو ، التي تعتبر أصح وسائل الايضاح للبتدين ،
لمعرفة مواقع هذه النغاث وترتيبها بعضها بالنسبة لبعض .

الحلقات السلية :

يمكن أن تكون حلقات عدة من تلك النغاث إذا ابتدأنا
من أي منها وسرنا على الترتيب حتى تكرر تلك النغمة نفسها .
فيمكننا مثلاً أن نبتدىء بالنغمة « فا » وتكون الحلقة الآتية « من
الشمال إلى اليمين » :-



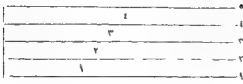
مثال « ١ » . فا مي ري دو سي لا صول فا
كما يمكننا أن نبتدىء بالنغمة « مي » وتكون الحلقة الآتية :-



مثال « ٢ » . سي لا صول فا مي ري دو سي
وهكذا ...

ومثل تلك الحلقات تسمى بالحلقات السلية ، لأنها تأخذ في
بنائها الترتيب التدريجي . وتسمى النغمة الأولى التي تنفي عليها
الحلقة « أساس الحلقة » ، والنغمة التي تنتهي بها الحلقة
« جواب الأساس » .

وتشتمل كل حلقة من تلك الحلقات على ثمان نغاث ، ضمنها
أساس الحلقة وجوابها .

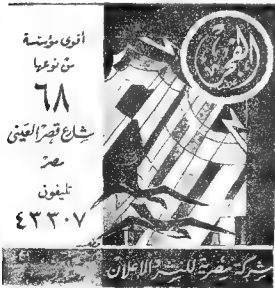


شكل ٢ .

وقد سبق أن عرفنا أن النغمة السبع يمكن ترتيبها في شكل سلم صوتي ، صاعد أو هابط . وهذا المدرج الموسيقي الذي يمثله الخطوط الخمسة هو في الحقيقة مسقط لسلم يمكن وضع هذه العلامات « النغمة » عليه . وقد اصطلح لتوفير عدد الخطوط المستعملة أن توضع نغمة على كل خط من خطوط الخمسة وأخرى فيما بين كل خطين « أي في الأتبار » وعلى ذلك فالمدرج الموسيقي يتسع لكتابة إحدى عشرة علامة : خمس منها على الخطوط ، وأربع في الأتبار ، وواحدة أسفل الخط الأول ، وأخرى على الخط الخامس . كما هو في شكل ٣ .



شكل ٣ .



ويمكننا بناء مثل تلك الحفقات بقيود أخرى كأن يتبدأ بأساس الحلقة ثم تحذف النغمتان الثانية والثالثة ، وتثبت الرابعة ثم تحذف الخامسة والسادسة ، وتثبت السابعة ثم تحذف الثامنة والتاسعة ، وهكذا حتى تكرر النغمة الأولى نفسها .

فلا يمكننا أن نبني الحلقة الآتية على الأساس « فا » هكذا « من الشمال إلى اليمين » : —

مثال « فا » دو صول ري لا مي سي فا
ويمكننا بناء تلك الحفقات بقيود أخرى مثل ذكر نغمة وحذف الثلاث التي تليها في الترتيب التدرجي ، أو ذكر نغمة وحذف الأربع أو الخمس النغمة التي تليها ، وهكذا .
ومثل تلك الحفقات تسمى بالحفقات القفزية .

التدوين الموسيقي « النغمة الموسيقية » :

ولقد حاول الناس في مختلف العصور تدوين الأصوات الموسيقية حتى أنه ليكاد يكون لكل ملكة من الممالك المتعدية أثر في تطور هذا التدوين .

وستشرح فيما يلي بيان الطريقة الحديثة المصطلح عليها في جميع الممالك :

تدوين الأصوات الموسيقية على الورق يسمى « بالنغمة الموسيقية » ، وهي عبارة عن علامات تشير إلى تلك الأصوات وترسم فيما يسمى بالمدرج الموسيقي .

المدرج الموسيقي :

عبارة عن خمسة خطوط أفقية ، ترسم متوازية ، على أبعاد متساوية ، كالمينة في شكل ١ .



شكل ١ .

وتحصر خطوط المدرج الخمسة بينها أربع مسافات تسمى بالأتبار . وتعد تلك الخطوط والأتبار من أسفل إلى أعلى : فأعلى الخطوط أولها ، وأعلاها خامسها . كما يسمى النهر الأسفل بالنهر الأول ، والأعلى بالربع ، كما هو مبين في شكل ٢ .

التربية الموسيقية

موسيقى الطفل

في رياض الأطفال

يستجيب عنه فقد ان محبة

الطفل للموسيقى، وتأثره

بها، لأنه في هذه الحالة يجاهد

بوسيلة صعبة المراس في سبيل التعبير

عن أفكار ومشاعر ليس لها محل من تجاربه

السابقة أو دراياته الخاصة .

لذا يجب أن يكون الغرض الأساسي لمعلم أو معلمة الموسيقى

في الرياض هو إمداد الأطفال بتجارب موسيقية وتنبيه شعورهم

الموسيقى وتزويدهم بآمن شأنه التعبير عن هذا الشعور بما يناسبه وكذا

وضع أسس ثابتة للفهم والادراك الموسيقي، وذلك بالتعاون باختيار

الملائم من الموسيقى وما يصاحب منها لاستيفاء الأغراض المتقدمة .

ولنبعث الآن في كيفية استخدام غرائز الطفل واستثمار مواهبه

الفنية الكامنة عند بدء التعليم الموسيقي كما قلنا أولاً مع ذكر

بعض الأمثلة العملية .

إن أول خطوة هي إيجاد مجال للطفل لسماع الموسيقى، غنائية

كانت أو عرقية، على شرط مراعاة حسن الذوق في اختيارها

فإن مجرد سماع نغماتها يساعد كثيراً على استتارة محبته لهذا الفن

الجميل حتى إذا ما بلغ من الفهم الطبيعي درجة كافية وجب . البدء

بتربية إحساساته وإدراكاته الحسية التي لها علاقة بالموسيقى .

وإننا نرى أن العنصرين الأساسيين اللذين هما

في التربية الموسيقية هما : علاقة الأصوات بعضها بالنسبة لبعض

من حيث استمرارية كل منها زمناً معيناً يختلف طولاً وقصراً

عن الآخر ، وكذا علاقة تلك الأصوات من حيث الارتفاع

والانخفاض، أو بعبارة أخرى الزمن والنغمة. وهذا العنصران

ليس من السهل

أن يقوم أي فرد بوظيفة

التربية الموسيقية في الطفل وتعمده

التعمد اللازم ظناً منه أنه ، على كل حال،

سيحصل على نتيجة أكثر مما سيحصل عليه

الطفل من تلقاء نفسه . إذ من المؤكد ، أن كثيراً

من المعلمين والمعلمات يحصلون من الطفل على

نتائج عكسية تدعو إلى تأخر استعداد الطفل الموسيقي عما لو كان

قد ترك وشأنه . فتلهم كمثل الطبيب الذي يكره المريض على

تعاطى دواء غير ناجع ، فيضره أكثر مما لو تركه وشأنه . ذلك لأن

مسيرة غرائز الطفل تحتاج إلى دراسة نفسية عملية عميقة ، وإلمام

كبير بطبائع الأطفال ونشاطهم وميولهم الفطرية وكيفية استثمار

مواهبهم وتحريك قواهم النفسية الكامنة .

ولقد قامت على أساس هذه الفكرة ، فكرة تعهد غرائز

الأطفال ، مدارس شتى . نذكر منها ، على سبيل المثال مدرسة

دليكروز ، والحركات الأيقاعية التي أسسها إميل جاك دليكروز

(Emel Jaque Dalerose) بعد أن كان مدرساً للهارموني بأحد

المعاهد الموسيقية ووجد أن تلاميذه يستفيدون من مادته بطريقة

رياضية . حياية ، أكثر منها موسيقية، فكانت هذه الفكرة نواة

لتنبيه إلى وجوب اتجاه جهوده إلى ناحية أخرى عملية مما نتج عنه

تأسيس مدرسته الشهيرة وانتشار تعاليمه بتوسيع مدرسته وإتساع

فروع أخرى لها لا تقل عنها أهمية .

لما تقدم ، يتضح أن معظم الخطأ ينحصر في البدء بتعليم الطفل

العزف بألة موسيقية دون أي إعداد سابق ، الأمر الذي كثيراً ما

لطيفة الأطفال، وأن تعطي بطريقة متفقة مع مبرهم، دون قصد الوصول إلى نتائج تقليدية بوسائل ميكانيكية غير مشفرة .

وإنه لمن المستحسن البدء بالقطع الموسيقية التي من نوع «المارش» أو أغاني العمل التي يتجلى فيها ظهور الوحدات الزمنية . لاشعار الطفل علماً بتساوي تلك الوحدات عن طريق متابعتها لها بالمشي في النوع الأول، وبحركاته التلقائية في النوع الثاني .

بعد هذا يمكن مطالبة الأطفال بالتعبير عن طول الوحدات الزمنية لألحان تعرف لهم، على أن يكون هذا التعبير علماً كالصفيق بالأيدي أو هز الأيدي بالجلال أو التفر بالطبول أو الدفوف، وهنا نرى أنه قد أمكن البدء بأحد أشكال الموسيقى العزفية في أبسط مظاهرها .

ولا بأس في هذه الحالة بالاستعانة بالسبورة لرسم خط رأسي يمثل انحناء نزول الدائم الصفيق أو القدم أثناء المشي وطبعاً أن يقترح الأطفال أنفسهم بعد أسئلة بسيطة رسم الخط بهذا الاتجاه (↓) من أعلى إلى أسفل، حتى يماثل حركتهم سائلة الذكر . وبعد إحاطة نقطة تمثل موضع ركوز اليد أو القدم بعد تحركها يصبح الشكل الذي يقترحه الأطفال للتعبير عن الوحدة الزمنية هكذا : ثم هكذا : بعد تهذيب بسيط لتحسين الشكل أو تسهيل الكتابة . وربما اقترح الأطفال فيها بعد البدء برسم النقطة، ثم رسم الخط من أسفل إلى أعلى، مساعدة على سرعة الكتابة . وبذا يكون قد أمكن البدء بتعليم مبادئ التدوين الموسيقي بأبسط معانيه أيضاً .

ومطالبة الأطفال بتقليد الصوت الذي يسمعون عند الصفيق، أو المشي للتعبير عن الوحدة الزمنية، حصلنا من معظمهم على القطع « تك » وهذه نتيجة طبيعية يسهل الوصول إليها من الأطفال، وبها يمكن التعبير عن جملة وحدات زمنية هكذا :



وبمؤالهم عما إذا كانوا يستحسنون إجراء تعديل طفيف في هذه التسمية حتى يكون الصوت الخاص بكل علامة متبداً

يسهل فصل أحدها عن الآخر لئلا يندم تعلق إدراك أحدها بنفس عضو الحس المتعلق به إدراك الآخر . فاحساس الطفل بأثر حدة الصوت أو غلظه مجرد إحدى عمليات حاسة السمع، بينما يمكن اعتبار إدراكه للون عملية أخرى، لعللة لها بالسمع . ويتضح ذلك من أن للحركات الإيقاعية مهما كان نوعها أثر في ترقية الإدراك الزمني . ولكن الصوت في ذاته (إذا نظر اليه مجرداً عن أي شيء آخر) ليست له علاقة ما بالزمن .

ولقد يصعب تصور هذا القول نظراً لصعوبة تصور الصوت مستقلاً عن الزمن الحادث فيه . وتسهيل ذلك أحضر مثلاً بأن تصور الانسان زهرة حمراء ذات رائحة عطرة، فمن الواضح أن الاحساس بلونها الآخر يختلف اختلافاً كلياً عن الاحساس برائحتها الخاصة وذلك بالرغم من اجتماع اللون والرائحة معاً في الزهرة .

إذا قررنا هذا أمكن السير في كل من هذين المنصرين جنباً إلى جنب بحيث لا يهمل أحدهما من الزمن كما كتفاه بالسير في الآخر .

إدراك العلاقات الزمنية

إن من أهم الأشياء تنمية غريزة الطفل فيما يتعلق بالناحية الإيقاعية . وهذا يمكن الحصول عليه بطرق شتى كالمشي والتصفيق بالأيدي، وفاقاً لنماذج إيقاعية معينة، وكالحركات الإيقاعية والألعاب الموسيقية المختلفة، وكالعزف بالآلات



فرقة إيقاعية من رياض الأطفال

الإيقاعية كالطبول والجلال والدفوف والمثلثات، مراعى في كل ذلك التدرج مع الأطفال بطرق سهلة الوصول شيئاً فشيئاً إلى تحقيق هذه الأغراض . على أن تكون جميع التباين ملاحظة

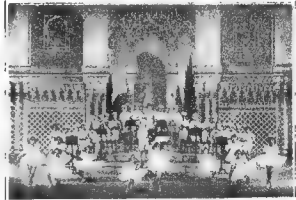
حتى يد صوت العلامة التي تليها وهكذا ، كان من الطبيعي أيضا أن يقترح بعضهم تسمية العلامة تا أو تاك بدلا من ، تك ، السالفة الذكر . ويسهل بعد ذلك الاتفاق فيما بينهم على اختيار ، تا ، لسهولة وبذا يصلون إلى التسمية المتفق عليها في الأساء الإيقاعية المنقولة عن طريقة إيميه باري (Aimee Paro) والمسماة ، لغة الايقاع « Langue de Duréo » ، المستعملة الآن في رياض الأطفال ، فيمكنهم إذن قراءة التمرين السابق هكذا:



وهنا نرى أنه قد أمكن البدء أيضا بتعلم القراءة الزمنية بأبسط

معاني القراءة

لقد أوردنا الآن أمثلة لبيان كيفية التمشي مع استعداد الأطفال وميولهم وطريقة تزويدهم بمعلومات مختلفة من عنصر الأيقاع ، في العزف والتدوين والقراءة ، وأرنا كيفية التحايل على أن يكون الأطفال أنفسهم مصدر تلك المعلومات دون تلقيهم إياها بطريقة تضعف تفهم بأنفسهم .



غرفة إيقاعية من رياض الأطفال

وما دام قصدنا من هذا المقال إنما هو إعطاء فكرة عامة عن أهمية التربية الموسيقية وطرقها للأطفال فإنه يمكن للقارئ أن يتصور من هذا إمكان التدرج على هذا الأساس لتكوين استعداد الطفل الموسيقي بالسير به مرحلة بعد أخرى مع التصرف في الطريقة بما يلائم تطور غرائزه وميوله في كل مرحلة ؟

ظهر حديثنا



الجزء الأول

من كتاب

دراستنا للقانون

تأليف الاستاذ

مُصْطَفَى زَيْد بَابُ
رئيس المعهد الملكي
للموسيقى العربية
ذكرور محمود الجعالي
مفتش الموسيقى بوزارة المعارف
ومرافقه مفرسة للهد

يطلب من إدارة المعهد

بشارع الملكة نازلي بمصر

تليفون رقم ٥٨٦٨٩

فاه ر سو نا ق ع و ج ث ت ح ه ث ت ح ه ث ت ح ه ث ت ح ه

شاه يا هي لا يا هي لا يا هي لا يا هي لا يا هي لا يا هي لا يا هي لا

ت أن جاه سر يا ول ذو ون ما م تا أي ح ن وم هي لا

هي لا يا شاه ح ص بر ين ت أن من ظ ك ين ها وم

المعزف

طبعة الموسيقي : الأستاذ احمد ثابت
وضع هارموني : الأستاذ محمد حبيب
(من كتاب القديسات ١٥٠ رقم ١)

مطبعة الفنون الموسيقي
وزارة المعارف العربية

امْنَحِ الْعَصْفُورَ رِيْشًا وَكَذَا الْيَنْبُوعَ مَاءً
وَامْنَحِ الْحَمْلَانَ صَوْقًا وَالْفَضَا طَلَّ السَّمَاءِ

يَا اِلَهِي

وَارْمُقِ الْمُسْكِينَ قُوْنًا وَاْمْنَحِ الْمَرْضَى الشِّفَاءَ
وَاَجْعَلِ الْمَسُوْرَ حُرًّا يَنْجِيْهِ حَيْثُ يَشَاءُ

يَا اِلَهِي

وَاْمْنَحِ الْاَيِّتَامَ مَأْوًى وَدَّوِي الْاِيَّاسِ الرَّجَاءَ
اَنْتَ وَهَّابٌ كَرِيْمٌ اَنْتَ يَنْبُوعُ السَّخَاءِ

يَا اِلَهِي

الأناسيَّة



The first system of the musical score for 'The Bird Song' consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melody of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, F#2, E2, D2, C2, B1, A1, G1, F#1, E1, D1, C1, B0, A0, G0, F#0, E0, D0, C0, B-1, A-1, G-1, F#-1, E-1, D-1, C-1, B-2, A-2, G-2, F#-2, E-2, D-2, C-2, B-3, A-3, G-3, F#-3, E-3, D-3, C-3, B-4, A-4, G-4, F#-4, E-4, D-4, C-4, B-5, A-5, G-5, F#-5, E-5, D-5, C-5, B-6, A-6, G-6, F#-6, E-6, D-6, C-6, B-7, A-7, G-7, F#-7, E-7, D-7, C-7, B-8, A-8, G-8, F#-8, E-8, D-8, C-8, B-9, A-9, G-9, F#-9, E-9, D-9, C-9, B-10, A-10, G-10, F#-10, E-10, D-10, C-10, B-11, A-11, G-11, F#-11, E-11, D-11, C-11, B-12, A-12, G-12, F#-12, E-12, D-12, C-12, B-13, A-13, G-13, F#-13, E-13, D-13, C-13, B-14, A-14, G-14, F#-14, E-14, D-14, C-14, B-15, A-15, G-15, F#-15, E-15, D-15, C-15, B-16, A-16, G-16, F#-16, E-16, D-16, C-16, B-17, A-17, G-17, F#-17, E-17, D-17, C-17, B-18, A-18, G-18, F#-18, E-18, D-18, C-18, B-19, A-19, G-19, F#-19, E-19, D-19, C-19, B-20, A-20, G-20, F#-20, E-20, D-20, C-20, B-21, A-21, G-21, F#-21, E-21, D-21, C-21, B-22, A-22, G-22, F#-22, E-22, D-22, C-22, B-23, A-23, G-23, F#-23, E-23, D-23, C-23, B-24, A-24, G-24, F#-24, E-24, D-24, C-24, B-25, A-25, G-25, F#-25, E-25, D-25, C-25, B-26, A-26, G-26, F#-26, E-26, D-26, C-26, B-27, A-27, G-27, F#-27, E-27, D-27, C-27, B-28, A-28, G-28, F#-28, E-28, D-28, C-28, B-29, A-29, G-29, F#-29, E-29, D-29, C-29, B-30, A-30, G-30, F#-30, E-30, D-30, C-30, B-31, A-31, G-31, F#-31, E-31, D-31, C-31, B-32, A-32, G-32, F#-32, E-32, D-32, C-32, B-33, A-33, G-33, F#-33, E-33, D-33, C-33, B-34, A-34, G-34, F#-34, E-34, D-34, C-34, B-35, A-35, G-35, F#-35, E-35, D-35, C-35, B-36, A-36, G-36, F#-36, E-36, D-36, C-36, B-37, A-37, G-37, F#-37, E-37, D-37, C-37, B-38, A-38, G-38, F#-38, E-38, D-38, C-38, B-39, A-39, G-39, F#-39, E-39, D-39, C-39, B-40, A-40, G-40, F#-40, E-40, D-40, C-40, B-41, A-41, G-41, F#-41, E-41, D-41, C-41, B-42, A-42, G-42, F#-42, E-42, D-42, C-42, B-43, A-43, G-43, F#-43, E-43, D-43, C-43, B-44, A-44, G-44, F#-44, E-44, D-44, C-44, B-45, A-45, G-45, F#-45, E-45, D-45, C-45, B-46, A-46, G-46, F#-46, E-46, D-46, C-46, B-47, A-47, G-47, F#-47, E-47, D-47, C-47, B-48, A-48, G-48, F#-48, E-48, D-48, C-48, B-49, A-49, G-49, F#-49, E-49, D-49, C-49, B-50, A-50, G-50, F#-50, E-50, D-50, C-50, B-51, A-51, G-51, F#-51, E-51, D-51, C-51, B-52, A-52, G-52, F#-52, E-52, D-52, C-52, B-53, A-53, G-53, F#-53, E-53, D-53, C-53, B-54, A-54, G-54, F#-54, E-54, D-54, C-54, B-55, A-55, G-55, F#-55, E-55, D-55, C-55, B-56, A-56, G-56, F#-56, E-56, D-56, C-56, B-57, A-57, G-57, F#-57, E-57, D-57, C-57, B-58, A-58, G-58, F#-58, E-58, D-58, C-58, B-59, A-59, G-59, F#-59, E-59, D-59, C-59, B-60, A-60, G-60, F#-60, E-60, D-60, C-60, B-61, A-61, G-61, F#-61, E-61, D-61, C-61, B-62, A-62, G-62, F#-62, E-62, D-62, C-62, B-63, A-63, G-63, F#-63, E-63, D-63, C-63, B-64, A-64, G-64, F#-64, E-64, D-64, C-64, B-65, A-65, G-65, F#-65, E-65, D-65, C-65, B-66, A-66, G-66, F#-66, E-66, D-66, C-66, B-67, A-67, G-67, F#-67, E-67, D-67, C-67, B-68, A-68, G-68, F#-68, E-68, D-68, C-68, B-69, A-69, G-69, F#-69, E-69, D-69, C-69, B-70, A-70, G-70, F#-70, E-70, D-70, C-70, B-71, A-71, G-71, F#-71, E-71, D-71, C-71, B-72, A-72, G-72, F#-72, E-72, D-72, C-72, B-73, A-73, G-73, F#-73, E-73, D-73, C-73, B-74, A-74, G-74, F#-74, E-74, D-74, C-74, B-75, A-75, G-75, F#-75, E-75, D-75, C-75, B-76, A-76, G-76, F#-76, E-76, D-76, C-76, B-77, A-77, G-77, F#-77, E-77, D-77, C-77, B-78, A-78, G-78, F#-78, E-78, D-78, C-78, B-79, A-79, G-79, F#-79, E-79, D-79, C-79, B-80, A-80, G-80, F#-80, E-80, D-80, C-80, B-81, A-81, G-81, F#-81, E-81, D-81, C-81, B-82, A-82, G-82, F#-82, E-82, D-82, C-82, B-83, A-83, G-83, F#-83, E-83, D-83, C-83, B-84, A-84, G-84, F#-84, E-84, D-84, C-84, B-85, A-85, G-85, F#-85, E-85, D-85, C-85, B-86, A-86, G-86, F#-86, E-86, D-86, C-86, B-87, A-87, G-87, F#-87, E-87, D-87, C-87, B-88, A-88, G-88, F#-88, E-88, D-88, C-88, B-89, A-89, G-89, F#-89, E-89, D-89, C-89, B-90, A-90, G-90, F#-90, E-90, D-90, C-90, B-91, A-91, G-91, F#-91, E-91, D-91, C-91, B-92, A-92, G-92, F#-92, E-92, D-92, C-92, B-93, A-93, G-93, F#-93, E-93, D-93, C-93, B-94, A-94, G-94, F#-94, E-94, D-94, C-94, B-95, A-95, G-95, F#-95, E-95, D-95, C-95, B-96, A-96, G-96, F#-96, E-96, D-96, C-96, B-97, A-97, G-97, F#-97, E-97, D-97, C-97, B-98, A-98, G-98, F#-98, E-98, D-98, C-98, B-99, A-99, G-99, F#-99, E-99, D-99, C-99, B-100, A-100, G-100, F#-100, E-100, D-100, C-100, B-101, A-101, G-101, F#-101, E-101, D-101, C-101, B-102, A-102, G-102, F#-102, E-102, D-102, C-102, B-103, A-103, G-103, F#-103, E-103, D-103, C-103, B-104, A-104, G-104, F#-104, E-104, D-104, C-104, B-105, A-105, G-105, F#-105, E-105, D-105, C-105, B-106, A-106, G-106, F#-106, E-106, D-106, C-106, B-107, A-107, G-107, F#-107, E-107, D-107, C-107, B-108, A-108, G-108, F#-108, E-108, D-108, C-108, B-109, A-109, G-109, F#-109, E-109

This musical score is for the song "The Song of the Lark" by Shaker. It is written for a piano and a vocal soloist. The tempo is marked "Moderato" and the key signature has one flat (B-flat). The score consists of two systems. The first system contains the first two lines of the song, and the second system contains the next two lines. The lyrics are in Persian and are written above the vocal line. The piano accompaniment is written for the left and right hands of the piano.

The lyrics for the first system are:

 بو یمن ذلک و شست و فی صحنه

 The lyrics for the second system are:

 ام حو

[illegible]

A musical score for the song 'The Rose Tree'. The score is written for a piano, with a treble and bass staff. The melody is in the treble staff, and the accompaniment is in the bass staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The melody consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some rests. The accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the left hand. The score is divided into four measures, each containing a measure of melody and a measure of accompaniment. The lyrics 'The Rose Tree' are written below the melody.

تای شش س حل ن قم تن قو ن کد سی قل ز ور ه لا

مسابقة

تتوخى المجلة في اختيار مسابقاتها ، المسائل العلمية المجدية ، التي يتفهم بها أهل الفن ، والخواص ، والناشئين
ولن تلتزم المجلة في أسئلتها ، فتعدها على القراء والباحثين ، ولكنها تتمد لهم سبيل التفكير الهين ، فينهجونه في شيء
من البحث يسير .

وبحث حقائق الأشياء الموسيقية ، والاتجاه إلى رأى قويم فيها . أشرف أغراض هذه المجلة ، وهي لذلك ستطالع
قراءها الأفاضل ، مارأت منهم ميلا ورغبة ، بمسابقات لحظها العلم ، وسداها الفن .

سَابِقَةُ هَذَا الْعَدَدِ أَجَبُوا

الناي

العود

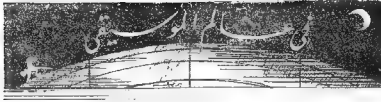
السكران

القانون

- ١ - أي هذه الآلات مصرى بحث ؟
- ٢ - أيها أقدم عهداً ؟ وأيها أحدث ؟
- ٣ - أيها أكثر انتشاراً في الشرق ؟
- ٤ - أيها أنحدر في تطوره من الرباب ؟
- ٥ - أيها كان أساساً لاختراع البيانو ؟
- ٦ - أيها أقرب إلى الصوت الإنساني في الأداء اللحنى ؟

وآخر موعد لقبول الاجابة ٨ يونية سنة ١٩٣٥

وستذيع المجلة في العدد التالى أسماء الثلاثة الاول والمكافآت التي ستوزعها عليهم



دراسة القانون



نشرت مجلة علم الموسيقى المقارنة (١) التي تصدر في برلين مقالا بهذا العنوان في المجلد الأول من سنتها الثالثة للعام الموسيقى المستشرق الدكتور لجان عضو مؤتمر الموسيقى العربية الذي عقد بالقاهرة سنة ١٩٣٢ ورئيس إحدى لجانه السبع وهي لجنة التسجيل . والدكتور لجان ، فوق أنه دكتور في الفلسفة ، عالم راسخ القدم في علوم الموسيقى الشرقية عامة والعربية خاصة .

وله بمحوت فيها جلية الأثر ، عظيمة الخطر ، فاذا نشرنا مقال هذا فانا لا نقصد إلا إلى ما عاجله فيه من بحث تناول موضوعا لا يزال هم كثير من المشتغلين بالموسيقى . قال :

كتاب دراسة القانون، الجزء الأول، طبع القاهرة سنة ١٩٣٤ تأليف
مصطفى رضا ومحمود الحفيظ، شبع في ١٢٩ صفحة من القطع الكبير، مطبوعات
المعهد الملكي للموسيقى العربية .

في هاتف إعجابهم فتحيل صالة المعهد الجميلة مجلساً خاصاً لأصدقاء .
وأما ثانيهما وهو محمود الحفيظ فهو مراقب المعهد وفي الوقت
عينه القائم بإدارة شؤون الموسيقى بوزارة المعارف العمومية وقد
استحق مركزه هذا تقديراً لمكانته العلمية في الموسيقى ودراسه
البيداغوجية فيها التي تلقاها في ألمانيا وأتمها في عام ١٩٣٠ ورجع
إليه الفضل في النهضة الموسيقية الحديثة الخاصة بالتعليم الموسيقي
في مصر منذ ذلك التاريخ .

وينقسم هذا الجزء إلى قسمين : قسم نظري وقسم عملي . فالقسم
النظري يشمل بعد تمهيد تاريخي عن تلك الآلا . توضيحاً لطريقة
العزف بها مرداناً بالصور . أما القسم العملي فيحتوي على
خمسين تمريناً للبتدى .

إن هذا المؤلف المدرسي جدير بأن يوجه إليه عناية خاصة
إذا اشترك في تصنيفه شخصيتان بارزتان من قادة الحركة الموسيقية
المصرية في الوقت الحاضر . فأولها هو مصطفى رضا رئيس المعهد
الملك للموسيقى العربية بالقاهرة ذلك المعهد الذي يقوم بالسهر
على الموسيقى العربية في مصر ويزود بها الناشئين من أبنائها
وفي بنائه عقد مؤتمر الموسيقى العربية عام ١٩٣٧ مشمولاً بالرعاية
العالية الملكية ، وكان المعهد متصلاً بأعمال هذا المؤتمر اتصالاً
وثيقاً . ومصطفى رضا نفسه أحسن عازف على القانون في مصر
ولقد كان عرفة أثناء انعقاد المؤتمر سحراً لم تجلب عقول مواطنيه
من أعضاء المؤتمر غيب ، بل سحر كذلك عقول الأعضاء الأجانب
وكانت له في هذا العزف ماهرة فذة في أمانة شديدة على المحافظة
على الأسلوب . ذلك الأسلوب الصادر عن اعتداد بالنفس وكان
لسرعة حركات أصابعه على الأوتار وعمل التريعيات سيما في
التقسيم وفي انتقال المقامات ما يترك في المستمعين نفوة تبدو

١ : المقصود بالموسيقى المقارنة الموسيقى غير الأوروبية

وإن الإنسان يعجب كيف يمكن للأذن المصرية أن تخرج عن عاداتها فتستيعب مثل هذا التاج بل كيف يمكن أن ينافس هذا التاج الدخيل ، الغراس الأصلي .

وحقيقة ذلك أن هناك عددا قليلا من الموسيقيين يترجمون هذا الاتجاه يؤيدهم فيه من ناحية ، غير قليل من محبي هذا الفن من الجمهور ومن ناحية أخرى أصحاب المنافع المادية فيه . فأن غزو الأجهزة الأوربية . من راديو وجراموفون وموسيقى الأفلم الناطق ، للشعب المصرى ليزداد سنة بعد أخرى وإن في الانجذاب الشديد والدعشة التي تقابل بها هذه المحترعات الأوربية ما يجعل تقدير كل ما يصدر عنها من الألحان تقديراً عاليا . ولقد قام أشهر من في مصر في رواية « الوردة البيضاء » التي هي أول فلم غنائي في مصر بفناء « انشودة بحارة الفرجاء » الروسية في لغة عربية ومنذ ذلك الحين تغنيها كل القاهرة .

وإن الطبقة التي اعتادت زيارة أوروبا ، وهي الطبقة المورسة والطبقة المثقفة ، تنظر نظرة عالية للموسيقى الأوربية ، وهم أقل فيما لقيمة موسيقاهم وللفرق الدقيقة الأساسية بينا وبين الموسيقى الأوربية . وهكذا وجد البيانو طريقه إلى الأسرة المصرية ، كما وجدت آلة المرميزم طريقها إلى الهند ، وكتراستهاله وذويته فيها كثرة فاقت ذبوع الآلات الوطنية الموروثة .

ولقد رفض مؤرخ الموسيقى العربية الطلب المقدم إليه من أصحاب مصانع البيانو . وهم طلاب منفعة ، بخصوص إدخال البيانو في تعليم الموسيقى بالمعاهد الحكومية . غير أن هذا لم يقنع على مزاحمة هذه المستحدثات

وإن هذه الحالة تظهر بجلاء شدة تأثير الحالة الاجتماعية في بلد ما — مع بعدها عن الموسيقى — في حياتها الموسيقية وتكوينها الموسيقي . وهذا درس يسجته التاريخ الموسيقي وأنه لا يستبعد أن يأتي يوماً موسيقار مصري يكون في مقدور قوة ابتداعه الموسيقي لإخراج تأليف متعدد الأصوات يرى من التأثير الاجنبي ، أو على الأقل يعرف طريقه الشخصي وقدرة تطور في الأسلوب ، وهنا فقط تتغير الحالة الراهنة وتدخل الموسيقى الشرقية في طور جديد

لهذا قد أصاب مؤلفا كتاب دراسة القانون في أهم ما وقعنا

وإنما هما من الوجهة العلمية في هذا الكتاب طريقة معالجة مسألة تعدد الأصوات وهي أخرج مشكلة في الموسيقى المصرية في الوقت الحاضر . فلقد ظلت موسيقى الشرق الأدنى منذ أقدم العصور التي أمانا بها حتى اليوم أبعد موسيقى الممالك عن تعدد الأصوات الذي لا يدخل في تلك الموسيقى إلا أحيانا ويكون مقتصر على آلات معينة أو طريقة خاصة بالعزف بأكثر من آلة في وقت واحد . فثلا الزماره ، وهي آلة شبيهة بظل إحدى قصبتيها على نغمة ثابتة إلى جانب القصة الثانية التي تقوم بتأدية اللحن . وكذلك في موسيقى التخت قد يصحب القانون والعود بعضهما بعضاً أو الكنتجة والثاني ، ويسير أحدهما على نغمة ثابتة تترن من الرن . وينشأ عن عزف هذه الآلات مجتمعة . واكل منها شخصية في تصوير الخط اللحني . نوع من تعدد الأصوات نسميه « الميتروفوني » (*Metrophonie*) .

وأما تعدد الأصوات من آلة واحدة يجعل أعظم ثغرات أوتار الكنتجة على نغمة ثابتة أو بواسطة اشتراك العزف على مطلق أعظم أوتار الطنبور فهو مرغوب فيه في تركيا بخلاف بلاد العرب وشمال افريقية . أما العود والقانون فلم يكن استعمال الينين فيها في يوم ما مصدراً لتعدد الأصوات .

والحقيقة أن الألحان العربية للتخت هي أبعد ما تكون موافقة لتعدد الأصوات . ولو أننا عرضنا مجموعة من الموسيقى غير الأوربية ذات التصوير الواحد وتساؤلنا أيها يمكن أن يحتاج أو يقبل إدخال تعدد الأصوات عليه فإن الموسيقى العربية تكون آخر هذه المجموعة .

وإنه بخلاف الموسيقى المصرية فإن الموسيقى العربية نظراً لدرجة ثروتها وألحانها ووجوب إظهار توافيق الانتقال بين أنغامها فاتها تعدداً نموذجياً للموسيقى ذات التصوير الواحد السليم وبالرغم من ذلك فإن في مصر اليوم تياراً جارفاً يعمل على استيراد الموسيقى ذات تعدد الأصوات . وليس أسلح هنا من استعمال كلمة استيراد . وإن ما ظهر حتى الآن في مصر من موسيقى تعدد الأصوات لا يستحق أن يطلق عليه هذا الاسم إذ أنه مجرد تقليد غير موفق لقطع أوربية من موسيقى الرقص أو موسيقى السمر من النوع الساذج المنحط وإن التأليف الثلاثة فيها لتخط من قدر الابتداع في اللحن « الميلودي » .

مذهب الأغاني

أهدى اليها الشاعر الموهوب ، الأستاذ اسماعيل صبرى الجزء الأول من ديوانه الذى خصصه فى « غزل الأغاني » وهو نوع من الشعر . تتجلى فيه عاطفة الحب المقدس ، وتمثل فيه المحاسن فى أبدم صورها وقد القينا اليه نظرة عاجلة ، فالفينا به عن روح غنية بالشعر وإلهامه ، وما يتصل به من آيات البيان ولعلنا نغرد فيه قولاً بعد أن تم قراءته . ونستكمل مطالعته ، ولا نكتفى السيد المؤلف أننا نحن وقع بصراً على عنوان كتابه . انصرف ذهننا إلى « مذهب الأغاني » ، للعالم الجليل المرحوم الشيخ الحضرى . فيها أخرجه مختصراً من كتاب « الأغاني » لآبى الفرج وأحسب أن هذا اللبس يقع للتأدين جميعاً حتى يقرأوا الكتاب ويتبروه

فتبى الأستاذ صبرى بمجهوده الجيد وتبنى لكتابته الذبوع .

فى المعمر الملكى للموسيقى المصرية

ستجتمع الجمعية العمومية للمعهد فى الساعة السادسة بعد ظهر يوم السبت أول يونيو سنة ١٩٣٥ للظفر فيما سيرى عليها من الأعمال وستكون قرارات الجمعية صحيحة مهما كان عدد الحاضرين من الأعضاء الذين لهم حق الحضور طبقاً للبادة ٢٣ من قانون المعهد

جمعية المنتخبات المصرية

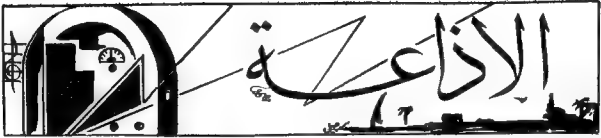
فى باريس جماعة لتسجيل المنتخبات الصوتية فى الاسطوانات ، وجهتها خدمة الموسيقى والمحافظة على طابع العصر الذى تعيش فيه وقد تلقى معهد الموسيقى الملكى من إدارة هذه الجماعة بياناً بما هى آخذة فى سبيله من التسجيل ، وطلبت اليه الاشتراك فيه . فقرر مجلس إدارته بجلسته المنعقدة فى ١٣ من مايو سنة ١٩٣٥ الاشتراك لمدة سنة

بين التجديد الذى يتطلبه النطق المعصرى من وجوب إدخال تعدد الأصوات مع عدم الاختلال بطابع الموسيقى الشرقية . وإنا نحمد لها أولاً تلك النزعة الجديدة وهى تدوين هذه الدروس بالعلامات الموسيقية بعد أن كانت غير مدونة وكان المرجع الوحيد فيها الاعتماد على الذاكرة والتواتر . ويحتوى العدد الأكبر من هذه التارين المدونة على الصوت المفرد ، تقوم اليدين فيه بعزف نغمات متماثلة فى ديوانين متوالين . ومن تمرن ٣٧ حتى نهاية الكتاب ، يبتدىء تعدد التصويت فتتفرّد كل يد بما تعرف . وكثيراً ما يكون اقتصار اليد اليسرى على عزف النغمات الأصلية فى الديوان الاغلاط بفرض مضاعفته . وأما فى التارين الخمسة الاخيرة فقد دخل فيها نوع من الاصطحاب الموسيقى تغلب فيه الأبعاد الثلاثية والسادسية والخامسة مع محاولة حل اتجاهات متقابلة لا تخلف بحركة الجواب أو مسافة الخامسة .

وإن المقطوعات ذات الصوتين لا تترك أثراً يشعر بثى من نظام المارموني الاوربى . وإن ما توقعه المؤلفان لبطار جلياً فى المقطوعات التى تليها . ويمكن تحليل ذلك بأنهما ، وأحدهما مرتبط ارتباطاً شديداً بالاسلوب الموسيقى الذى نما فيه الآخر بصفته مؤرخ موسيقى لم يعطى هذا التاريخ ، لم يقبل استبدال الموسيقى القديمة القيمة بموسيقى مستوردة مشكوك فى أمرها وإلى الآن أمام هذه التجربة الجديدة التى جمعها فيها بين الاحتفاظ بالقديم مع عدم إهمال اندماجها فى الحركة المصرية لا يسمي إلا أن آمنى لها التوفيق .



١٨ شارع بورصة بالقاهرة
18, Rue Borsu - Tawfikia - Le Caire



هذا باب قصداً في إلى أسمى ما يؤدبه معنى القد . فلا نخفى حسنة يجب إعلانها ، ولا تقسم على سيئة بئى يانها ،
ذلك بأن التمدد إصلاح يقتضى المصلح أن يوجد ، ويستلزم المصير أن ينصلح .
وسيل . الموسيقى ، في ذلك الأحد بالين والرفق . حتى يبين وجه الصواب . وعائيتا فيه الحق . ترفع به عقيرتها ،
لا تخاف لوما . ولا تخشى ثرياً .
لذلك حصص لكل باب من أبواب التمدد كموا من التفاد . تعهد فيه الاخلاص للحق والذمة والضمير .
وقد واما أحد حضرات المدوين ملاحظاته على الإذاعة في الأسابيع القارطين . نشرها له بمقدرب جهده
شاكرين له فضله .
إن أريد إلا الإصلاح ما استطعت وما توفيقي إلا بالله .

المحرر

حسب أن النشيد أغنية ، فالتبس عليه الأمر فأخرجه كما يخرج
ألحانه وأغانيه . ولم يشأ أن يتهز القرفة ، فيخرجه نشيداً قومياً
تداوله الأجيال ، وتستفي به الأحقاب .
هذه فرصة ضيعها الأستاذ والعمود أحمد .

أجود الزواجر

شكا إلينا كثير من المذيعين الموسيقيين قلة أجورهم ،
وسو . ما وصلت إليه حالهم ، من جراء هذه القلة واستعمال
شريط ماركوني الذي يذيع أغانيهم بدون أجر خاص .
وهذا موضوع له خطره وأهميته ، فانه يتصل بأرزاق
طائفة من الناس قضى الراديو على أعمالهم . وزاحمهم في كسبهم
فكان لزاماً أن يكون في الراديو نفسه عزاءهم ومتقدم .
ولكن المحطة ، للأسف ، لم تصفهم . ولم تقل عزتهم . مع
أنهم يذلون الجهد ، ويلتقون المشقة في ضبط الإذاعة وإيجادتها
وأمر هذه الطائفة ، عجيب ، فقد ألفت المحطة بهم بين نارين
أخفهما طيب مشعل .
فان هم يخبروا معاونيهم من المازفين من طبقة مطعون في

أغنيز بنك مصر

لا أتحدث إليكم اليوم عن بنك مصر وعيده ، وأفراح
الامة فيه . أوائل هذا الشهر . فقد سبقت الصحف إلى ذلك
على اختلاف لغاتها ونزعاتها .
إنما الذي أعرض له هو نشيد بنك مصر ، الذي أذاعه
الأستاذ محمد عبد الوهاب في الحفلة الكبرى .

وهو نشيد أحكم الأستاذ إحسان العقاد وضعه ، وأجاد
صياغته . لحي فيه البنك . ولم ينس مصر ، وابن مصر . ورجال
مصر . واستقلال مصر . ثم نسج ثوب الكرامة من دواليب
الصناعة بالهبة الكبرى . وعرج على الأسطول والمنشآت في
البحر كالأعلام . وخلق بطائرات مصر كالنور في الأجواء .
إلى غير ذلك من الأغراض الوطنية التي عاجلها في لباقة ودقة
تعبير .

فهل أحسن الأستاذ المغني تلحين النشيد وإنشاده ؟ حتى
يكون المؤلف والمغني كالحسان . وخالها في المرأة ؟
ذلك ما نأسف له . فان الأستاذ عبد الوهاب . أغلب الظن

الشيخ كبيرهم

لقد كان لأذاعة الشيخة سكية حسن شأن آخر . فالسيدة لها طابع خاص في الغناء تحافظ به على تأدية الأدوار القديمة أحسن أداء .

فقد غنتا دوراً من مقام التهاوند «كادى الحوا وصبحت عليل» كان المذهب فيه قوياً شجياً . وهكذا ظلت تنغى بأغانيها بوضوح وجلاء . وفى يقدره كل من سمعها من أصوار الغناء القديم .

إبراهيم عماد

تكاد تأخذ جميع أدوار إبراهيم طابعاً خاصاً متشابهاً . فالأدوار التي يقوم بإذاعتها تنبغ عليها من المرحوم والده . لقد أجهد نفسه كثيراً في إذاعته الأخيرة ، وكانت «الطبقة» عالية بحيث تبتين تب صوتاً في آخر الإذاعة ... لقد كانت وصلة الجماهير طيبة حقاً ولا يمكن أن تأخذ عليه شيئاً فيها .

المغنى وسريط

جرت عادة المحطة من يوم أن وقتت إلى تسجيل أغانيها بشرط ماركوفى ، أن تذيع على الجمهور كل ما تأخذ من هذه الشرائط في اليوم التالى مباشرة لصاحب الشريط ، حتى لقد تضطت أيضاً وأذاعت علينا في الصباح ما غناه المغنون في المساء ليست المسألة معرضاً لشهد فيه استعداد المحطة . أو امتحاناً تظهر فيه براعتها في التسجيل بهذه السرعة ، إنما المسألة مسألة جمهور يجب المحافظة على مزاجه في السماع ، فلا تذيع اليوم عليه ما سمعه بالأمس ، لأن ذلك بالطبع يدعو إلى ملالة وانصرافه عن السماع في وقت يدعو الناس فيه إلى سماع كل ما ينداع ، فنقل ملاحظاتهم ونحفظهم ، اللهم إلا قلة واحدة تخرج عن حسابنا في هذه الملاحظة ، تلك هي فئة المطربين لأنهم بطبيعة الحال ، أكثر الناس شوقاً لسماع تلك الشرائط في أقرب وقت حتى يسمع المغنى بأذنيه المواقف التي أجاد فيها ومواقع الصنف التي اعتوره منها وليتسى له أن يحكم على من اشترى كوا معه في الإذاعة من العازفين ليعلم مدى عزف كل منهم . وعلى الجملة ، فإن الواحد منهم يجلس بجانب «الراديو» كناقد لنفسه تسره

كفايتها ، فثقت إذاعتهم ، وسألت سمعهم . وضاعت الثقة بهم وبأبوا بنضب من المحطة والجمهور عظيم .

وإن لم تغيروهم من درجة المجودين ، المشهود لهم بالبراعة وحسن الاتقان ، أنفقوا عليهم فوق ما يتقاضونه من المحطة ، وبدلوا بالخرسان المين .

وما لأجل هذا أنشئت المحطة ، ولا له وجدت ، ولا يليق أن تمانى طبقة مجودة من أهل الفن ، حيفاً . في غير إثم ولا عدوان .

وأكبر الظن أن تحسن المحطة النظر في أمر هؤلاء الناس ، فانهم من أبناء الموسيقى ، الذين لا تفكك تعاونهم وتمازجهم حتى ينالوا من المحطة حقوقهم ونصبتهم .

ولعل المحطة تعمل هؤلاء المذيعين ما يحملنا على حمدنا والثناء عليها في الأعداد المقبلة ، وإلا فلن تترك هذا الموضوع حتى يبلغ الحق مقره .

مصرى الله العظيم

يتلو القرآن من محطة الإذاعة مرقى . ظل مدة طويلة يذيع آيات الذكر الحكيم ، تملك عن التمرض لطريقة تلاوته أو مناقشتها ، إنما الذى نرجوه هو ألا يفرض على الجمهور في كل مكان أن يستمع إلى مرقى . واحد ، وفى مصر من المقرئين القادرين من لو تبادلوا الإذاعة لأرضوا جمهور المستمعين فى مصر وسائر البلاد الإسلامية كفلسطين وسوريا والعراق وغيرها ونرجو أن تواجه المحطة هذا الرأى بما يستحقه من التفكير الجدى .

محمّد صادق

من خير من أنجبهم المعهد الملكى للموسيقى العربية . وطالما تنبأنا له منذ نومه أطفاله بأنه لا بد تأخذ يوماً ما مكانه بين زمرة مطربى هذه السنين إذ يكون قد كمل مرانا وطالب فناً . وهاهو ذا يسمنا من محطة الإذاعة من آن لآخر أدواراً وأغاني توفّر هو على تلحينها نفسه وألف لكل منها موسيقاها الصامتة يستل بها إذاعته .

لقد كان موقفاً كل التوفيق في إذاعته الأخيرة .

غريب ينم عن أن حادثاً قد طرأ لخال دون إذاعة الشريط ، فأيقنت في الحال أن هذا العذر الطارىء ليس ما أصاب الشريط من كسر كما أعلنت المحطة ، وإنما هو عدم رضا واحتجاج من بعض الشركات التي عبات وسجلت أغاني الوردة البيضاء .

على أن الواجب كان يقضى أن تتدارك المسألة بالشكل اللائق في الوقت المناسب قبل وضع جمهور المستمعين في كل مكان أمام أمر واقع ونسمع بدل ذلك عرفاً ثنائياً لييانو وكان يدوى بلا مبرر في منتصف الليل مع أن برنامج الاذاعة هذه الأسابيع قد قطع في الثنائيات والثلاثيات والرابعيات ؟

إجاده فيتحدث بها إلى كل من رآه ، ويحكم عن غيره ما قد أصابه من خطأ .
ولعل المحطة تعالج هذه الحالة بحيث تحمل المهلة أسبوعاً أو أسبوعين بين الغنى وشريطه ...

محطة الاذاعة تغتزر

... ولما حان الوقت لسباع الوصلة الثانية للأستاذ محمد عبد الوهاب ، وكان الجمهور ينتظر شريط « الرتبة » بثوبها القشيب ، بعيدة عن مناظر حدائق عزبة جلال باشا في رواية الوردة البيضاء . إذا بإدارة المحطة تفاجيء السامعين باعتذار

العلم الخساف
دائماً..

شارع الأمير فاروق
عند مدخل سينما سينس
ت - ٥٧٧٤٢

٤٩ شارع نوريه باشا
(الزواوي سابقاً)
ت - ٤٤٢٧١

مصر تجتاز إلى السيارات
شركة مصر لشركات الكهرباء واللاسلكي
تعرض لأجهزة الراديو عالية التردد
جميع أدوات السيارات والكهرباء والراديو

الجمعية المصرية

برنامج الإذاعة الموسيقية

في المدة من اول يونيه سنة ١٩٣٥ لغاية ١٤ منه

«* بيانو هوفمان *»

Hofmann



أشهر ماركات البيانو

مائة لاتضارع ما كنت من الدرجة الأولى

صنع خصيصاً للقطر المصري

شاهدوه بمحلات

عزيز بولس

مصر . شارع ابراهيم باشا ٣٣ تلفون ٥٦١١٤

الاسكندرية . شارع فؤاد الأول ١٨ تلفون ٣٣٠٥

تسهيلات عظيمة في الدفع لآتراحم

السبت أول يونيه سنة ١٩٣٥

صباحاً : الخامس الشرق

مساء : الشيخ على الحارث ورياض السنباطي . عود منفرد .

الأحد ٢ يونيه

صباحاً : فرقة موسيقى بلوك الحفر

مساء : مغني وآلات - علي عبد الباري

الاثنين ٣ يونيه

صباحاً : أوركسترا حسن أبو زيد

مساء : ثنائي اللثي

الآنسة أم كلثوم

بيانو منفرد

الثلاثاء ٤ يونيه

صباحاً : أوركسترا العاصمة

مساء : فرقة الراديو الشرقية

الأربعاء ٥ يونيه

صباحاً : رباعي المقاد

مساء : مغني وآلات - الشيخة سكينه حسن

منولوجات فكاهية - حسن صالح

الخميس ٦ يونيه

مساء : مغني وآلات - عزيز عثمان

منولوجات فكاهية - موسى حلى

الجمعة ٧ يونيه

صباحاً : فرقة موسيقى مدرسة البوليس

مساء : مغنى وآلات - محمد صادق

عود منفرد - رياض السنباطى

السبت ٨ يونيه

صباحاً : الخماسة الشرق

مساء : مغنى وآلات - صالح عبد الحى

قانون منفرد - مصطفى بك رضا

الأحد ٩ يونيه

صباحاً : مزمار بلدى - حافظ على وفرقة

يانو منفرد - فؤاد حلى

مساء : مغنى وآلات الأناثة مفيدة احمد

الاثنين ١٠ يونيه

صباحاً : أوركترا حسن أبو زيد

مساء : فرقة موسيقى اليد المصرية - محمد بدوى ومحمد الصبان

مغنى وآلات - الأناثة أم كلثوم

يانو وكات

الثلاثاء ١١ يونيه

صباحاً : أوركترا العاصمة

مساء : فرقة الراديو الشرقية

الأربعاء ١٢ يونيه

صباحاً : رباعي المقاد

مساء : الأناثة احسان عبده

منولوجات فكاهية - حسن صالح

الجمعة ١٣ يونيه

صباحاً : أوركترا محمد حسن الشجاعى

مساء : مغنى وآلات - عبد الفتى السيد

منولوجات فكاهية - محمد ادريس

مغنى وآلات - الشيخ محمود صبح

عود منفرد - رياض السنباطى

السبت ١٤ يونيه

صباحاً : الخماسة الشرق

مساء : صالح عبد الحى

قانون منفرد - كامل ابراهيم

ج. كالدرون

مصر شارع عماد الدين غمرة ١١٨

الاسكندرية شارع شريف غمرة ١٨

أقدم وأشهر محل لمبيع كافة آلات الموسيقى

— نؤتمتد اوحيد لاجهزة راديو «نورا» الشهيرة العالمية —

متينة الصنع - جميلة الشكل - رخيصة الصوت — «المبيع بالتقسيط»

رواية للرحلة



موزار MOZART

٢

ولكن لديه من المشاغل ما يذهب عنه الروع والحيرة غير أن شيئاً واحداً يبق عالقاً بذهنه هو أن أيام السرور والمرح التي قضاه في فينا قد انقضت ولو إلى حين ، فقد كان المطران لا يحتاج إليه إلا في التادر فكان لدى الجراف من الوقت ما يمكنه من غشيان احتفالات الكرنفال على اختلاف نزعاتها ، أما الآن فلا بد له من الفراغ لأعداد ما يلزم لأقامة رجال البلاط والحاشية حتى إذا أتم ذلك كان عليه أن يلازم الأمير طوال اليوم يترقب أمره وإشارته . ضاق صدره بهذا الهاجس فتهدتهدأ عبقاً وانصرف إلى حجرته .

كان صباح اليوم السادس عشر من مارس سنة ١٧٨١ مشرقاً بهجاً ، صااً سمائه ، وقيت زرقته فاستقبله الناس بالبشر والتأليل .

أقبلت عربة البريد تهسادى في مرورها بهيتلدورف وهيتسنج من ضواحي فينا ثم تخفف السير وهي تعبر بوابة فينا .

لم يكن السفر في هذه العربة مريحاً على التحقيق ، فقد كانت المسافرين ،

- ماذا ؟ موزار يحجى الى فينا ؟

- نعم . وأى عجب في هذا ؟ استدعيته لا لأمد له سيل الشهرة وإذاعة الصيت ، ولكن ليكون في خدمتي وطوع أمري . ويجب أن يفهم ذلك جيداً ساعة وصوله إلى هنا . يجب أن يتبين أهل فينا جميعاً قدرة سالسبورج ويبلسوا عظمتها . يجب أن تبعث في نفوسهم من دوافع الدهش ما يحر الباهم . ليس عدهم من يعادل موزار أو يطاوله

- أمرك يا صاحب السمو - طاعة لأمرك . إن موزار حديث الناس هنا . وإن فينا بأسرها سيطير بها السرور حين تعلم أن يافقكم . - لا ترد حرفاً . اكتم هذا الخبر عن أهل فينا لتكون المياغة أشد وأعظم . لاتج بكلمة عما دار بينا . سأتكلم عليك وحذار . . استودعك الله .

خرج الجراف يكاد يصكون مذهولاً جائراً



موزار

لجميعهم . يشعرون لثافة الأمر ، ويصيحون لاحقر الأشياء وهم يحملون أن بينهم موزار ، ويتصايحون كلما ارتجت العربة وترزت من مرورها على الأحجار فيضط الركاب بعضهم على بعض ، فضطرب أجسامهم . وترج أدمتتهم ويسارع بعضهم الى نافذة العربة بمنجل الوصول . ويتبين الموقف

وشد مأحس السفر الأهم حين خفف السائق من سرعة الخيل - وفاق التعليلات - وتنفخ في بوقه أعية « في نسيم الريح »

وصلت العربة أخيراً إلى ميدان استيفان في الساعة التاسعة صباحاً فاندفع موزار من ذلك المركب العتيق . وأعضاء جسمه تتوجع جميعاً من طول السفر ومشفته ، وهو يقول « أشكر لك من كل قلبي ، لحلمك فيه غلام صغير كان إلى جانبه مستعلاً فقال له موزار « هل تساعدني على حل حيتي في الشارع سنجر مقابل بعض درجيمات ؟ » فرح الصبي ، وكان بالطبع في ساحة الى الدرام ، وتلقف الحتية من السائق وحملها متلفاً

وقب المارة والمتسكرون في الطرافات يشاهدون القادمين ويتغامزون عليهم ، وهي فرصة خلقت لهم موضوعاً جديداً يشغلون فيه ألسنتهم وأقائن أدمتتهم

امام باب القصر التي موزار عصاه واستقرت به التوى فتكناه البواب ساخراً يقول

- هيه ياسيد موزار . اقرب . جئت في آخر لحظة ، قبل فوات الوقت . إنه في انتظارك . فوق . يترب مقدمك بفارغ الصبر . لقد سبقك رجال الحاشية . هم جميعاً هنا من ثلاثة أيام . أسرع وبادر بالصعود إلى الطابق العلوي

كان الأمير يستقبل بعض الزوار ، فارتقى موزار السلم قفزاً حتى دخل البهو ، ويظهر أن طول غيبته أنساه المتبع من التقاليد فقد رغب في دخول حجرة الاستقبال دون استئذان لولا أن أنجل باور جذب من طرف رداءه وزجره قائلاً

- لا تمجل فأنفذك المجلة شيئاً... آه... أنت موزار ؟ سلام الله . كيف حالك ؟

- أشكر لك فضل سؤالك عني ، ولكن لماذا لايسمع بالداخل ؟ - بالترتيب ، من حضر الأول فالأول
- لكني ، إلى الأمير ، أشد حاجة من غيري إليه
- جائز . لكن ذلك لايجوز التعليلات التي صدرت الى انتظار حتى يأتي دورك وأعلن خبر قدومك

جلس موزار يتمل من النظ وبتقل من مقعد إلى مقعد كلما أخل الرجل الذي يسفته مكانه . وكذلك عاد موزار إلى قيود الخدمة ، وسلاسل الوظيفة بعد أن استمر ألة الحرية في باريس وميونخ فانا مبدعاً بفعل مايشاء ولهذا ظل طوال وقته بعض التواجر ، ويصر على أسانه أن كانه يتطلع دواً مرأ

أوشك الرجال الذين سبقوه إلى الزارة أن يقتروا ، وجاء دوره فداده أنجل باور باسمه فنهض مسرعاً ودخل حجرة الاستقبال بقلب يخفق اضطراباً

هناك كان المطران يقبواعرشه في رداءه القرمزي ، ودام الكرادلة وبداء فوق صدره ، والشمس تملأ الرحب بأشعتها الذهبية فلوخ ثياب المطران كأنها في أتون من لهب ، ويتلأأ في صدره صليب المطارنة وتقع من أحيطاره الكريئة - اللباس والياقوت والفيروز - أضواء تمثل جميع ألوان قوس قزح

جرت موزار هية المطران وأبته فاتحنى إلى الأرض صامتاً . سادسكون رهيب لم يدم طويلاً قد رن صوت المطران في حدة يقول لموزار « اقرب » فتقدم موزار خطوات فصاح به المطران « قف » فوقف المويسفار ينظر مايتفاه من الخطاب والمحادة

صوب المطران إليه يريق عينيه فتحنى موزار لوتقبله الأرض ولا يتلقى سهام تلك النظرات القاتليات المليئة بالحطة والامتهان . إقتضت لحظة هدية كاد موزار يموت من هولها

- هل أنت رئيس فرقتنا الموسيقية ؟ آنت فولنجايج أمادوس موزار ؟

وجه المطران إليه الخطاب في إنكار كانه لايعرفه فأجابه الفتى موزار ، في شيء من التهم

- نعم . أنا موزار
- كنت لأعرفك من طولاً اعترابك وبعادك ؟ أمكنتاظر بعيداً عن سيدك ، بعيد البار ، نائي المزار ، ظهر وترمح فارغ البال كسلان مهرباً

غلا الدم في رأس موزار واثراب يصره إلى المطران فيحسه بأشعة عينيه الجذابتين وقال
عفواً ياسيدي . ليس الفراغ ولا الكسل ولا العربة من طبعي ولا هي في خلقي . إعتقد يامولاي أنتي ماأضمت لحظة من أجازتي عيياً.

- أنسى ماأتيت من الألحان الموسيقية عملاً وشغلاً ؟ حسناً

ليس نفس أية أن تعيش في هذا الجو الموبوء بمجالة النظرة ،
إتما يكن إلى هذا الجيش قوس الأذلاء البائس . . أيقظ موزار
بابواب الردعات ، وجدران الحجرات يحي من يريد ومن لا يريد .
ثم لا يخطو خطوة ، أو يتحرك حركة إلا إذا صدر له أمر ؟ موزار !
ذلك الرجل الفنان العبقري الذي يصاحبه ، خارج بلاده ، الملوك
والأمراء مصالحة الصديق المحبوب ، يقف باب أميره ذليلاً ، كبير
القلب ، مريض الجناح ؟

سحت عينا موزار ، وقاضت بالدمع مقتلته ، وخر جاثيا يصيح
« ما هذه الحياة المزعجة ؟ وما هذا الجيش المر ؟ ثم أجهش في
البكاء .

في هذه اللحظة فتح باب الحجرة ، في هدوء ، فاذا كلينباير

ستكلم في هذا بإيجاز . إن إخوانك الموسيقين جميعاً الذين استدعيتهم
إلى هنا لبرا على جناح السرعة وأطاعوا أمري وجاءوا مسرعين
ومضوا هنا ثلاثة أيام . واليوم قطع نحيي أت . فكيف أستبحت
لنفسك هذا التأخير واركتبت هذا التقصير ؟

— يا صاحب الأمانة العالمة . إن موصلات البريد لم ينجح تأخرت
لتراكم التلج فتعذر على الوصول في الأوان . كان التلج يابسيدي عثفاً
مرعباً

— حجة فارغة

أراد موزار أن يجيب ولكن المطران قاطعه قائلاً

— لا تعذر . أعرفك مدى حياتك خيفاً ، كنوباً ، مستهتراً . ثم

استوى على ساقيه وصاح

— سأنتقم منك ، وستكفر عما جنت بذاك

— الأمر لك يا صاحب الأمانة العالمة

عاد المطران يجلس متوركا موزار ثم غاطبه في لهجة أخف حدة

قائلاً

— في الساعة الرابعة من مساء اليوم ستكون الفرقة على استعداد في
الصالة الكبرى ، وقد تم وضع البرنامج . إطلع عليه عند يروتى .

سيفي شيكاريلي ، وأنت ستصعبه . فاهم ؟

— نعم .

— شيء آخر . لدى عمل كثير فيجب أن تكون بين سمي وبصري

ولمذا أمرت أن يمدوا لك الحجرة الصغيرة التي تجاور كلينباير ،

فيها نيت ، وفيها تحضر أعمالك . . إتييت . لذهب . وأشار يده إلى

الباب فخرج الأستاذ الشاب

خرج موزار يتربح كن أصيب بحجر في رأسه ، وتصد في التو

إلى الحجرة الصغيرة التي خصصت له ، هنالك ارتقى على مقعد ،

وانسرح عليه ، وفرج بين قدميه يكاد يكون منغشياً عليه

بالبول ! أهذا هو موزار الذي دوى العالم باسمه ، وهضت له

إيطاليا وفرنسا وبافاريا ؟ أهذا هو موزار الذي حلفه الأبدى

والإكتاف ؟ أهذا هو موزار الذي يتلف العالم على رؤيته ، والذي

يزل من قلب الدنيا منزلة لم يسهل إليها أحد ؟

وى اوى ! بإرادة السيد أين المعلقة ؟ أهكذا ينضج الاتباع إلى

متويعهم ، فيتحكمون في أجسامهم ، وأفكارهم ، ومشاعرهم ؟

أى زمن هذا البشع ؟ الذي يهمل أقدار الباقرة وذوى المجهود

الجبارة تحت رحمة مثل هذا الأمير المتصلف ؟

كسبة الأنجلو المصرية

لأصحابها بصمى وشركاه

٢٢ شارع قصور النيل بمصر

تليفون ٥٠٣٣٧

تقدم

أقوى مؤلف ظهر للآن عن أخطر مبحث
يتعلق بحياة الإنسان الجنسية

المسألة الجنسية

تأليف

دكتور أوجشت فوريل

دكتور في الطب والفلسفة والفنون

تصريب

دكتور صبرى جرجس

نفس أن والدي يغيب في السابورج ، تحت رحمة هذا الشيطان ، نفساً ولحماً وعظماً . أنه ليذل والدي المسكين غضب قمته إذا جرئت أن أتحرك في الذهاب أتى شفت . ولو لم يكن والدي مرتبطاً بالوقت لدرت من زمن ، أين أبقى جدي ، وأخذ ذكرى ، وأرفع إلى الساكن شأوى

أى ربى ! ماذا يصنع أبى إن صب عليه الأمير جام غضبه ، وسامه ألوان الذئاب ؟ أأكون له مورد قمعة ، وما أعدنى إلا لاكون له منبع نعمة ؟ أى أبى ! من أجلك أعانى ، وفى سيالك أحتمل ، وليفعل الله ما يشاء . . ألا تدرى ، يا صديقى ، أن كتاب مدرسة الكنان ، الذى ألقه أبى يدر عليه ربما وافرأ ؟ ثم ألا تعلم أنه لو استقال لاضطر تلاميذه من حوله وأصبح مدمماً ؟ على أن المطران إن غضب على أبى ، لا يحل غضبه عليه وحده ، بل يصيب كل من اتصل أو اتصل به

- قد يكون هذا حقاً ، يا موزار ، فما يمنعك أن تأخذ منك أباك وأختك ؟ وفى ميازك وعقربك ما يكفل لها الهناءة ورغد العيش بل والسعادة جميعاً ؟

- لكى أضمن ذلك يجب أن تكون لى وظيفة ثابتة ، ومن أين لى ذلك ؟

- أنت الذى تسأل هذا السؤال ؟ كلا ؛ يا موزار ، لست أنت الذى يقول هذا القول ، فإن فى اسمك وشهرتك ما يملأ سمع الدنيا ، وستعرف قريباً مكاتك من قلوب أهل فينا بأجمعهم . إن المدينة اليوم قد حشدت تنتظر رؤيتك ، وهى من سرورها ، تكاد تفرج من إهابها ، وإنها لتسبغ الوقت الذى ستراف فيه ، وتود لو استطاعت أن تنبه نياً

- كلام حلو يا صديقى تجاملنى به ، فلك شكرى لقاء رقة عواطفك

- أقسم ألا أتلق إلا حقاً ، يا موزار ، ولقد سمعت ، من زمن قريب ، فى حلة موسيقية عند سوارتزبيرج ، ثناء فيك بقصر عه الثناء ، ومدحاً يتضاد معه كل مدح . تناولوا ، أوبراتك ، الجديدة بالاعجاب والاكبار ، حتى أن الجراف كولوريدو ، والد المطران المتصلف ، دفع ولده لاستدعائك حتى يسعد بمشاهدتك قبل العودة إلى السابورج . وإن النيلة تون ، زوجة الجراف ، شديدة الإعجاب بك ، وهى لذلك تفرى كل مؤلفاتك أن كالى مقرها ومهما كان ثمنها . تبه يا موزار ، ولا تجهل نفسك ، بعد ظهر هذا اليوم ستحضر هذه

مشاعر اللاطم ، يحول يصره فى أرجائها ، حتى إذا وقع يصره على موزار ، اندفع إليه متبالاً ، حاداً له ذراعيه يريد أن يحتضنه وهو يقول فى لهفة : موزار ! عزيزى موزار ، ، وقبض على كتفى يديه ، فاذا بهما تستطنان كأنهما يذا تبتل

فزع كليناير ، واشتدت دفته ، وزادت حيرته . وكاد يذوب من هول الموقف ، حتى إذا عاكك نفسه صاح

- موزار ! يا صديقى ، ماذا بك ؟ ما الذى أصابك ؟ نفس عنى وتكلم . أنظر إلى ياصاحي ، أأست ترائى ؟ أنا هنا بين يديك ، أنا كليناير ، صديقك الوفى القديم ، حياق رهن إشارتك يا موزار تكلم وأرح نفسي فاني أخشى عليها التلف .

هنالك نهض موزار ، وارتمى فى حضن صديقه بقبله ، ويفسل وجتيه بدمعه ، ويحاول الكلام تخففه العبوة ، حتى إذا سكن جاشه قال فى حيرة

- معذرة يا صديقى وألف معذرة ، إن هذا الأمير كان شره مستعلوا . نعم أصبحت غلاظته لا تلتاق ، وصلفه لا يحتمل .

- هون عليك يا موزار ، وسكن من روعك ، ألا ترى أننا نمائى جميعاً قسوة هذا الرجل وجبروته ؟ بل لملك أحسن حالا منا . وخير ألا يتصدى له الإنسان فى طريق أو عمل . يجرح نفسك يا صديقى أنك لم تعدت ما تعودناه نحن على تعاقب الأيام والسنين . لم نعد نشعر بعشوته ولا كبرياته ، ولا غطرسة . فنشأنا شأن الكلاب تعودت الضرب . . . ولكن قل لى يا صديقى ، كيف كان حالك فى الخارج مدة إجازتك فى ميونخ

لمع السرور فى عيني موزار . حين ألقى عليه هذا السؤال ، واطلقت أسارير وجهه وأخذ يقص على صديقه منترح الصدر مسروراً

فلما انتهى قال كليناير

- والآن يا صديقى ، ألم تر أن لك منافذ أخرى تستطيع منها أن تحرر من اليهودية ، وأن تحطم السلاسل والأغلال ؟ أى شيء أسهل عليك من هذا ؟ وأنت غير مقيد ولا مغلول ؟ حين تضجر نفسك ، يا صديقى ، فما عليك إلا أن تميء متاعك ، وتكمل على الله وترحل . . . أما نحن ، يا موزار ، فلا مغر لنا من احتمال هذا الضنى بل وحسابه نيمياً

- كلا ، ليس أمرى من السهولة بحيث قدرت ، يا كليناير ، فلا

ابتدا موزار بحرب المفاتيح . ويدرب أصابعه عليها . وكان دماغه مشغولاً بتأليف روندليتو ، وتلحينها وتدوينها في الأوراق . ليأغت الضيوف وحشد الحفلة بتوزيعها .

ولقد أنسته الرغبة في التجويد شعوره بالجوهر . وحاجته إلى الغذاء .

مر الوقت سرعاً . وبلغت الساعة الثالثة . ولا يزال موزار مهمكاً في كتابة قطعة رباعية للكان . وفي منتصف الساعة الرابعة حضر إليه بروتي ، أول عازف بالكان ، وكان يرأس الفرقة في غياب موزار . فلما أقبل عليه اتحنى له في احترام وجلال وحياه . ثم أخبره أن كل شيء تم . وأن الحفلة على أكمل استعداد . لا ينقصها إلا تشريف موزار . ثم قال

- أمر أستاذي

- أرجو أن تسرع يا عزيزي بروتي فتحضر لي رباعي الكان .

لني أريد إجراء تجربة صغيرة . لقد وضعت قطعة ، روندليتو ، في سرعة وعجلة وأحب أن أثبتن قمتها قبل عزفها

- بكل ارتياح وبرور يا أستاذي

واسرع بروتي إلى تلبية بدائه وخرج عاجلاً بشع ،

السيدة الحفلة الموسيقية ، وسأجهد أن أعزفك لها ، وأقدمك لها وهناك تشهد بنفسك صدق كلامي

في هذه اللحظة قرع جرس البواب في الطابق السفلي ، مؤذناً بدنو وقت تناول الطعام . فقال كليمنابر

- آسف يا صديقي ، فقد وجب أن أتركك الآن .

قال موزار في غضاظة وحسرة

- نعم ستجلس أنت إلى مائدة الخاصة ، وأتناول أنا طعامي مع الخدم

- صدقت ! في هذا المعنى على الأخص ، يجب أن يحمّد الحديث مع الطران وسأحدثت معه ملياً ، يشاطرنني فيه أركو وبينكي اللذان يتندان معنا ، لانهما يريان رأبي وبجسان إحساني

- لكلكم ، بإسادة . لستم قضاة ، ولا يصني لغتناكم حضرة

الفتى الأكبر ؟؟؟

- سنحرج ، وسنحاول إخضاعه إلى رأينا . . . إلى الفتى في حفلة المساء .

ثم حيا كليمنابر موزار تحية رقيقة كلها عطف وحنان ، وانصرف يكاد تزيده الحسرة

وجلس موزار يسائل نفسه ، أينزل إلى مائدة الخدم ، يشاطرم الأكل ، ويسام في طعامهم ؟ أم يصف أنفة ، ولو بلغ به الأمر إلى الصيام ؟ كان الحكم للعادة ، فأصدرته قاسياً مؤلماً . فانه لم يذق طعاماً طوال يومه ، وقد استفد السفر تقوده جميعاً فلم يبق معه إلا دربهات لاثنتي من جوع ، ولو أن الطران صرف له المتأخر من مرتبه لاستطاع أن ينتخب مقصده المزرى من مائدة الخدم ، ولكنه لم يقبض منه إلا الخشونة والازدراء . وأركو رئيس الديوان ، في مائدة الأمير ، فلا يستطيع الاقتراب منه . إذن فلا بد من الذهاب إلى مائدة الخدم - علم إليها

نزل موزار . على مضض . فاستقبله البواب قائلاً

- مرحباً . جئت ياسيد موزار في الوقت المناسب . هات حقيقتك وقيل أن يعطيا إليه ، أخرج منها موزار ووقاً وحجراً وقلماً . ونظر إلى ساعته فإذا بها الثانية عشرة . وإنذ غامأه أربع ساعات يستعد فيها للحفلة الموسيقية

كان في ركن الغرفة ياتنو من الطران القديم . قد يكون الطران أمر أن يوضع فيها . وهو ياتنو أوتاره من ريش الثريان . بشع الصوت يكاد يكون أثراً من الآثار . ولكن ماحيلة المنظر إلا أن يركب الخشن من الأمور



المقام الرباعي

4

أصول الرهج

اصطوانات

١ رفع الصوت $\frac{1}{2}$ درجة ٢ خفض الصوت $\frac{1}{2}$ درجة

٣ $\frac{1}{2}$ ٤ ٥ ٦ ٧ ٨ ٩ ١٠ ١١ ١٢

١٣ ١٤ ١٥ ١٦ ١٧ ١٨ ١٩ ٢٠ ٢١ ٢٢

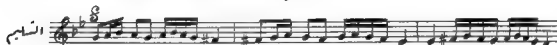
٢٣ ٢٤ ٢٥ ٢٦ ٢٧ ٢٨ ٢٩ ٣٠ ٣١ ٣٢

بشرو حجاز همايون ولي دده

الدوكاه

من مجلس المنهد

أصول الزم (بسيط) المقام الأول



المقام الثاني



المقام الثالث



مربع حجاز للاستاذ صفر على

الدوكاه

♩ = 66
الفازا الزورف

1

2

أصول المربع

que arabe avec ses instruments, ses sciences et ses arts, pendant de longs siècles et même jusqu'après la Renaissance. L'usage du « oud » subsista en Europe jusqu'au XVII^e siècle où il fut rem-

placé par le clavecin, instrument plus approprié à la musique européenne, basée essentiellement sur l'harmonie.

De même l'Europe continua jusqu'au XVIII^e siècle à employer la

notation instrumentale sous forme de tablature montrant la position des doigts sur les cordes et la façon de jouer. Ce genre de notation avait été emprunté aux Arabes.

MAGASIN AZIZ BOULOS

No. 73, Rue Ibrahim Pacha, Caire (Tél. 56114)

SUCCURSALE: Alexandrie, No. 18, Rue Fouad I^{er} (Tél. 2305)

PIANOS HOFMANN
et
RADIO TELEFUNKEN

C'est à cette époque brillante que Haroun Al Rachid ordonna à Ibrahim el Moussili, Ismail Ibn Gamia et à Fouahil Ibn Abi Al Aoura de recueillir cent airs et d'en choisir dix, puis trois qui furent ainsi répartis : un air «khafif taql Awals de Mâabad, un air «thakli thani» de Ibn Sorieg et un air «thaql thani» de Ibn Mohrez.

La musique arabe fut fortement influencée, à l'époque Abbasside, par la musique persane à laquelle elle emprunta un grand nombre de termes et d'expressions.

Cette influence d'ailleurs ne s'exerça pas seulement sur la musique mais encore sur les autres arts et sur les sciences.

L'Andalousie.— Les Omeyyades conquièrent l'Andalousie et y portèrent la civilisation Arabe. Ce pays vit fleurir les arts et les sciences et propager sa lumière en Europe, qui ne s'était pas encore réveillée de son sommeil. Grenade la capitale de l'Andalousie, fut un centre intellectuel actif et Séville brilla par ses poètes, ses musiciens et ses luthiers. Au dire d'Ibn Khaldoun, lorsqu'un savant de Séville mourait et qu'on voulait vendre ses livres à un prix élevé, on les envoyait à Grenade, et, à l'inverse, lorsque dans Grenade mourait un musicien, on envoyait ses instruments et ses manuscrits à Séville où la musique était en grande faveur.

Les Khalifes d'Andalousie furent les zélés protecteurs des lettres et des sciences, tel El Hakam II qui ne réunit pas moins de 400.000 volumes. Ils mirent également la musique en honneur, tant et si bien que le goût s'en répandit dans toutes les classes de la société.

Aux divers instruments de musique apportés par les Arabes s'en ajoutèrent beaucoup d'autres parmi lesquels on peut citer : des instruments à cordes, «oud» complet à cinq cordes, «chahour», qui est un genre de «oud» «tounbour», «quthhara», «mishar», «qulnara», «qanoun»,

«nouzha», «rehab», «kamano», «chagra», «michhgar». Des instruments à vent : «mis-mar», «sourna», «sourmay», «nay», «chababa», «yaraâ», «summara», «qasaba», «maou-soule», et «souffara».

Des instruments en cuivre : «bcuq» et «nafir».

Des instruments à percussion : «douffs», «ghorbal», «bandir», «sangs», «kassat», «moussafiqat», «qadib», «naqqara», «qassaa», et «tabl».

L'effort des musiciens ne porta pas seulement sur les instruments, mais aussi sur les compositions. Ils y créèrent de nouveaux genres parmi lesquels la «hawbah». Cette importante variété de musique andalouse se composait, au début, de quatre pièces ayant chacune un nom distinct. Elle finit par comprendre cinq pièces. Les musiciens inventèrent aussi les «zagals» et «mouachahates». Ces genres passeront en Afrique septentrionale, en Egypte et en Arabie où ils se sont conservés jusqu'à nous, grâce à la tradition.

Parmi les musiciens les plus renommés de l'Andalousie se trouve Ziriab, disciple d'Ishak el Moussili. Ayant fait ses études à Bagdad, il se transporta en Andalousie sous la régence du Khalife Abd el Rahman Ibn el Hakam. Il fut un musicien de grand talent et un savant éminent. C'est lui qui, en Andalousie, ajouta au «oud» la 5ème corde, et qui employa, pour jouer du «oud», la plume d'aigle au lieu de l'archet en bois qui était alors en usage.

Ziriab eut le mérite de créer une méthode rationnelle d'enseignement. Avant lui, l'enseignant. Avant lui, il était d'usage que l'artiste répétait son air plusieurs fois à ses élèves jusqu'à ce qu'ils l'eussent appris. La nouvelle méthode de Ziriab consista à diviser l'enseignement en 3 phases : (1) étude du rythme mélodique simple par la lecture de la poésie avec temps marqué sur le «douff»; (2) étude de la mélodie simple; (3) ornement de la mélodie et la recherche de l'expression des sentiments.

Il étudiait la voix de ses élè-

ves avant de leur donner son enseignement. Il demandait à l'élève, assis sur un petit tabouret, de crier à haute voix «Ya Haggam» ou de répéter le son «Ah» sur tous les tons de l'échelle musicale.

Ziriab laissa un grand nombre d'airs que l'on évalue à environ 10.000.

Parmi les autres musiciens célèbres, on peut citer aussi Aboun et Zarquon et parmi les esclaves (qiane) Azefa, Fadij et Motâa.

L'Andalousie demeura pendant cinq siècles un centre intellectuel florissant où l'on venait des autres pays d'Europe pour étudier les sciences et les arts auprès des savants arabes de ses universités. Les ouvrages les plus connus étaient alors ceux d'El-Farabi, d'Ibn Sina et d'Ibn Rochd, qui furent traduits en latin et se répandirent dans les autres pays d'Europe. Les ouvrages des anciens Grecs qui avaient été traduits en arabe passèrent également en Europe.

Ceux qui allèrent étudier la musique dans les pays islamiques traduisaient avec leurs collègues un grand nombre d'ouvrages arabes sur la musique tels que les livres d'El-Kindi, de Thabit ion Qorra, de Zakaria E-Razy, d'El-Faraby, d'Alkhuwan El-Safa, d'Ibn Sina, d'Ibn Baga.

Même après la chute du royaume arabe d'Andalousie, les rois chrétiens gardèrent dans leurs palais des musiciens arabes. Jusqu'au début du XIVe siècle, ces rois continuèrent à attirer les musiciens arabes et à les inviter avec les danseuses à leurs fêtes. Un poète espagnol composa pour ces musiciens et danseuses un grand nombre de chants en arabe. Les instruments de musique arabe se répandirent dans le sud de l'Europe où ils conservèrent leurs noms arabes, comme l'«oud» le «quthhara», le «nakara», le «rabab», le «tounbour». Comme les instruments, ne se répandit qu'avec leur propre musique, l'Europe demeura conquise à la musi-

composition. De nouveaux instruments furent mis en usage et on peut entendre jusqu'à cent esclaves jouant à la fois. Musiciens et chanteurs furent admis dans l'intimité des Khalifes.

Baghdad, fondée par Al Mansour, devint la capitale du Khalifat, le centre des richesses de l'Orient, la ville où brillèrent les sciences et les arts, en particulier la musique.

Al Mahdi, fils d'Al Mansour, était grand amateur de musique et de chant. Il avait d'ailleurs une voix qui passait pour la plus belle de son temps. Son palais était toujours plein de musiciens.

Pour une nouvelle faveur, dès l'époque des abbassides, la musique ne fut plus considérée comme une profession déshonorante. Il y eut même des jeunes gens d'un rang élevé qui s'étaient s'y adonner. Tel fut Ibn Gamil, un des descendants de Qoréich, tel encore le prince, Ibrahim Ibn El-Mahdi, dont le souvenir nous a été transmis dans plusieurs ouvrages de littérature.

Le Khalife Al Wathiq était lui aussi musicien et compositeur de talent. Nous lui devons une centaine de morceaux. Son jugement sur Ishak el Moussili montre bien en quelle estime étaient tenus les musiciens auprès des Khalifes de cette époque. Al Aghani (vol. 3 p. 285) rapporte en ces termes ce que le Khalife disait d'Ishak el Moussili : « Ishak n'a jamais chanté devant moi sans me donner l'impression que mon royaume devenait plus grand. Ishak est un don de Dieu auquel nul autre don ne peut être comparé. Si l'on pouvait acheter la vie, la jeunesse et la vigueur, je les lui aurais achetées, m'en eût-il coûté une partie de mon royaume ». Le Khalife Al Hadi offrit en un seul jour 100.000 dinars à Ibrahim el Moussili, lequel devait dire plus tard : « Si Al Hadi avait vécu, nous aurions construit les murs de nos maisons en or et en argent ».

Les Khalifes Abbasides portaient à la musique et aux musi-

ciens autant d'intérêt que les Khalifes Ommyyades eux-mêmes. Nous avons vu Yazid Ibn Abdel Malak honorer Habbabah, le Khalife Al Walid Ibn Yazid soigner Mabad dans son palais et assister à ses obsèques aux côtés d'El Ghamsr, frère du Khalife.

On voit par ces quelques exemples, combien les Khalifes honoraient la musique et le chant à cette époque précisément la plus florissante de la civilisation arabe.

On ne peut, en rappelant ces faits, s'empêcher de comparer cette situation à celle des musiciens européens jusqu'au commencement du XIXe siècle, c'est-à-dire plus de mille ans après l'époque dont nous venons de parler.

Tels de ces musiciens connurent la pauvreté et l'humiliation. Mozart, un des plus grands génies de l'art musical, vécut au XVIIIe siècle. A la suite d'un voyage triomphal en Italie il obtint le titre de Amadeus. Bien que son nom fût célèbre en France et en Angleterre, il dut accepter d'entrer au service du gouverneur de Salzbourg, sa ville natale, comme simple valet.

Mozart et Beethoven n'eurent pas un sort plus heureux.

C'est sous les Abbassides que fut construite la première Université Arabe destinée à l'enseignement des sciences et des arts. Al Mamoun, son fondateur l'appela « Baït el Hekma », la maison de la sagesse. De grands savants tels que Yehia Ibn Mansour et le groupe connu sous le nom de Banou Moussa, traduisirent les ouvrages grecs relatifs à la musique.

Grâce aux encouragements des Khalifes, Al Kindi et Al Farabi écrivirent leurs ouvrages de musique dont nous parlerons plus loin.

C'est vers cette époque que l'on songea à fixer les règles de la musique arabe. Après Younes l'auteur ommyyade, auquel nous avons fait allusion, ce fut Ishak el Moussili qui, le premier, s'occupa sérieusement de composition musicale. Après lui, Al Khalil Ibn

Ahmed écrivit « Kitab Al Nagham » et « Kitab Al Iqaa » qui furent les premiers ouvrages de caractère scientifique. Puis vint Ishak Ibn Yacoub el Kindi qui les surpassa puisqu'il écrivit plus de sept volumes sur les sciences et les théories de la musique et qu'il fut le premier à employer une notation musicale scientifique à l'aide de l'alphabet.

Après El Kindi, Abou Nasr Mahmud El Farabi fut un des arabes les plus versés dans les sciences grecques. C'était un musicien jouant parfaitement du « oud ». Il écrivit plusieurs ouvrages, notamment « Kitab Al Moussiqat al Kabir » dans lequel il fit un exposé des règles et des caractères de la musique arabe, exposé auquel les générations suivantes ont toutes été redevables.

Parmi les musiciens célèbres de cette époque, citons : Hakam el Wadi, Ibrahim el Moussili, Ibn Ganeh, Yehia el Makki, Ishak el Moussili, Zalsal, Foulah Ibn Abi El Aoura, Mokhareq et, parmi les chanteuses, Bazi.

Certains auteurs prétendent que les Arabes ont négligé d'écrire la notation. Ils s'appuient sur le fait que le grand livre d'Al Aghani ne contient aucun morceau.

Ce n'est pas là un argument suffisant. La précision que mis Al Kindi à écrire la notation musicale alphabétique dans son livre « Rissala fil Khobrat al Athan » prouve bien le contraire. Le livre d'Al Aghani lui-même suffit à condamner cette opinion : On trouve en effet au vol. 3, page 54, le passage suivant : « Ishak écrivit à Ibrahim Ibn El Mandi pour lui faire part d'un genre de chant qu'il avait composé, du doigté, du « migra » et des parties du « jahm » ; Ibrahim, sans l'avoir entendu le chanta exactement ».

Il est dit encore, au même passage : « Il lui envoya ses vers avec rythme, « basit », « migra », doigté, décomposition, partie, théorie de la gamme position des syllabes, nombre de thèmes et de mesures. Ibrahim le chanta ».

mes qu'elles ne possédaient pas au temps des Khalifes Rachides. Tels furent le « thaql awal » et thakil », le « hagaz » et le « raml ».

La musique comme les autres arts brilla d'un vif éclat. Plusieurs chanteurs et chanteuses acquirent une telle maîtrise de leur art qu'on peut les considérer comme les précurseurs de l'école moderne.

Le plus célèbre fut Saib Khathir qui exerça une influence prépondérante sur la musique arabe. Ayant entendu le chanteur Persan Nacht qui était venu à Médine et qui chantait dans sa langue maternelle, il envia sa gloire et s'appliqua à l'imiter dans le chant arabe qu'il porta à un haut degré de perfection. « motqan ». Les musiciens arabes avaient jusque là employé le « qadib ». Comme Nacht, Saib Khathir employa le « oud » dont il introduisit l'usage à Médine.

Saib Khathir, avec Abdallah ibn Gaafar, allèrent à Damas où ils chantèrent devant le Khalife Moawia ibn abou Sofian.

La musique persane commença alors à se répandre chez les Arabes.

Les plus célèbres disciples de Khathir furent d'abord Azza El-Malia et Gamila les deux promotrices de la renaissance de la musique arabe, puis Ibn Soreig et Mabad.

Le fameux chanteur Ibn Misghaf qui vécut au temps des Ommeyyades, introduisit le chant persan dans le chant arabe, à la Mecque. Lui aussi avait, dans sa jeunesse, entendu chanter en leur langue des Persans, des maçons qu'on avait fait venir pour reconstruire le Temple Sacré, qu'un incendie avait détruit. Il fut vivement encouragé par son patron, qui l'engagea à voyager à l'étranger pour se perfectionner dans son art. Il alla en Syrie, où il apprit le chant grec, puis en Perse où il se familiarisa avec le chant persan et avec les instruments de musique en usage dans le pays. Il rentra enfin au Hedjaz où, des connaissances qu'il avait ainsi acquises,

il tira une méthode que d'autres chanteurs s'empressèrent d'adopter.

Parmi ses disciples on peut citer Ibn Mohrez, Mabad, Ibn Soreig et El-Gharid.

Chanteurs et musiciens s'attirèrent une telle considération qu'ils furent bientôt accueillis au palais des Khalifes où on les combla de bienfaits. Déjà, au début de la période ommeyyade, nous voyons le Khalife Abdel Malek Ibn Marawan s'intéresser aux musiciens. Musicien lui-même, il demanda un jour à Ibn Misghaf s'il chantait à la manière « al-rokban » ou à la manière « al-motqan ».

Soliman ibn Abdel Malek organisait des concours de chant et distribuait des récompenses aux vainqueurs.

Yasid ibn Abdel Malek appréciait tellement la musique qu'une fois élu Khalife il acheta 4000 dinars la chanteuse Habbabah qu'il avait connue dans un voyage à la Mecque. Il l'entoura d'une grande faveur jusqu'à sa mort.

Al Walid ibn Yasid fit soigner dans son palais le chanteur Maabad qui était tombé malade. Et lorsque ce dernier mourut, il marcha en tête du convoi funéraire, aux côtés d'Al-Ghamr son frère.

Le Khalife Al-Walid fut lui-même musicien et compositeur. Il jouait du « Oud » du « tabl » et du « douff ». Il a laissé des morceaux très appréciés.

Suivant l'exemple des Khalifes, les riches notables, eux aussi, encourageaient les musiciens. Abdallah ibn Gaafar ibn Abi Taleb donnait des concerts auxquels prenaient part des chanteurs réputés ; il avait même à son service Saib Khathir et Nacht. La Sayeda Sakina, fille d'Al-Hussein, aimait le chant et la musique par dessus tout.

Le fameux chanteur Al-Gharid était à son service et ne la quittait pas. Quand elle avait des musiciens chez elle, l'accès de sa maison était permis à tout le monde. Un jour que les chanteurs

de Hedjaz, Ibn Soreig, Mabad et El-Gharid étaient réunis, ils allèrent inviter Honeine El-Hiri, le plus grand chanteur de Hira, et se dirigèrent avec lui vers la maison de la Sayeda Sakina. La nouvelle se répandit et l'on vit bientôt des gens accourir de tous côtés. La maison étant pleine de monde, il fallut prendre place sur la terrasse. Mais pendant que Honeine chantait, la terrasse s'écroula et Honeine mourut sous les décombres. La Sayeda Sakina dit : « Honeine nous a attristés. Nous l'avons longtemps attendu, comme si nous devions le conduire à la mort ».

La musique persane a laissé des traces dans la musique arabe. Ainsi le « barbat », le « distant » sont d'origine persane. Deux des quatre cordes du « oud » portent également des noms persans. On appela la première corde de luth « zir » et la quatrième « bam ». Seules, la deuxième, « mathna », et la troisième, « mathlath », ont gardé leur dénomination arabe.

La musique grecque eut également une grande influence sur la musique arabe. Les musiciens arabes en parlent dans leurs ouvrages et, quand ils font allusion aux Grecs, ils les appellent les anciens « akdamine ».

Il faut cependant reconnaître que, si les philosophes et les chanteurs arabes ont emprunté aux Grecs et aux Persans leur art et leur science, ils ont néanmoins marqué leur musique d'une empreinte spéciale qui la distingue de toutes les autres.

De plus, c'est pendant cette période que furent écrits des ouvrages arabes sur la musique, comme « Kitab Al Naghām », et « Kitab Al Qeyane » de Younés, qui inspirèrent les écrits postérieurs, notamment « Al-Aghani », l'admirable traité d'Al-Asfahani.

La période Abbasside. — Cette période fut l'âge d'or de la musique arabe qui atteignit alors la perfection. Le nombre des « Maqamates » et des rythmes augmenta et ils acquirent plus de souplesse et de variété dans la

sait venir de Perse et de Grèce avec leurs instruments et dont on ne pouvait se passer dans les familles de rang élevé. Les professions de chanteuse et de musicienne étaient réservées à des esclaves qui chantaient soit dans leur langue maternelle, soit en arabe ; plus tard, quelques femmes arabes exercèrent également ces deux professions.

Plusieurs de ces esclaves se rendirent célèbres. Les plus connues de l'époque pré-islamique sont les deux chanteuses de « Aad » dont le talent est devenu proverbial et qui appartenaient au géant Mowia Ibn Bakr. Il y eut aussi les deux chanteuses d'Al Nooman et les deux chanteuses qu'Abdallah Ibn Gadaan avait offertes au fameux poète Omaya Ibn Abi Salt.

Les instruments à cordes dont se servaient les Arabes à l'époque pré-islamique étaient le « mizhar », sorte de « oud » à table de peau, et le luth « oud » à table de bois.

Ils connurent aussi le « junk » ou « sang » (harpe) le « Mizaf » et le « Moustarr ».

Comme instruments à vent, ils connurent le « mizmar » (hautbois), la « piasaba », la « chabbaba », le « sour » et le « nay ».

Parmi instruments à percussion, le « tabl » (tambour), le « douff », la « qadib » pour battre le rythme, les « sanga » et les « glagulis ».

La musique à l'avènement du Prophète. — Le Prophète se consacra entièrement à prêcher la religion et à remplir sa mission. Il fut occupé par les conquêtes, et par les guerres contre les païens de Koraïch, Ni lui, ni ses disciples « Ansar » et « Mohadjirin » n'eurent le temps d'étudier les sciences terrestres et de s'adonner aux arts profanes.

Ils vouèrent leur activité à l'enseignement de la religion. Parmi les musiciens contemporains du Prophète on peut citer « Bilal Ibn Ribah El-Habachi » fils d'une esclave éthiopienne. Il fut le premier éthiopien qui embrassa l'Islam et partagea la plupart des maux qu'eut à subir le Prophète.

Ce fut le premier musicien de l'Islam.

Plusieurs femmes esclaves se rendirent célèbres à cette époque, notamment Chirine ou Sirine, affranchie de Hassan Ibn Thabet, et Azza El-Malla, chanteuse renommée, élève de la première.

Epoque des Khalifes Rachides. — Dès que les Musulmans apprirent la mort du Prophète, plusieurs d'entre eux abandonnèrent l'Islam. Abou Bakr, le premier Khalife, occupé à soumettre les apostats, n'eut pas le temps de penser à autre chose ; dévot à charné il n'aimait pas la musique.

Omar Ibn El-Khattab, son successeur, ne partagea pas cette aversion.

Sous le règne d'Osman et de son successeur, de nombreux pays furent conquis à l'Islam. Les prisonniers introduisirent en Arabie les arts pratiqués en Perse et en Grèce. Les Arabes s'adonnèrent aux sciences, apprirent l'architecture et construisirent de splendides édifices ; leur mépris pour la musique disparut et l'on vit les riches notables engager des musiciens à leur service. Nous savons par exemple que, sous le règne d'Osman, la célèbre chanteuse Raika et sa jeune élève Azza El-Malla se produisaient à Médine dans des fêtes brillantes auxquelles assistaient les princes et les notables de la ville et particulièrement Hassan Ibn Thabet. Sous le règne d'Ali, qui était lui-même un poète distingué, les beaux-arts devinrent florissants. La musique fut séparée de la poésie et fut étudiée isolément. Ce premier effort devait déjà porter ses fruits sous les Ommyyades.

L'Arabe était fier de ses origines. La musique et les autres arts, regardés comme des professions déshonorantes, étaient laissés aux esclaves ; tout cela en imitation des coutumes de la Perse avec laquelle les relations de l'Arabie s'étaient améliorées.

Comme durant la période pré-islamique, le chant était réservé aux femmes esclaves et ce ne fut

que sous le règne du Khalife Osman que les jeunes gens s'adonnèrent, eux aussi, à cette profession. A mon avis, cette innovation dut être inspirée par l'exemple des Perses et des Byzantins chez qui le chant était en faveur depuis longtemps.

Les chanteurs se faisaient alors remarquer par leurs habitudes et leurs manières efféminées.

Le plus célèbre d'entre eux fut Towala. On raconte qu'il fut le premier à chanter en arabe et à observer un rythme (Iqaa). Il ne jouait pas du « oud » mais du « Douff morabaa » de forme carrée, ce qui limitait étroitement son art. C'est en entendant chanter les prisonniers Perses à Médine qu'il apprit le chant. Il mourut sous le règne du Khalife El-Walid Ibn Abdol Malek.

Les plus célèbres de ses contemporains sont les chanteurs Dailal et Hilt ou Hotb.

Les instruments employés à cette époque étaient ceux de l'époque pré-islamique que nous avons cités précédemment, à l'exception du « oud » moderne à table de bois qui prit la place de deux anciens instruments le « misafa » et le « mizhar ». Le « tambour » devint l'instrument préféré de l'Irak.

La période Ommyyade. — Après la mort d'Ali, le pouvoir passa aux mains des Ommyyades. L'Islam entra alors dans une ère particulièrement florissante ; ses conquêtes s'étendirent à l'Est jusqu'en Chine et à l'Ouest jusqu'en Andalousie. On a dit justement que les Khalifes Rachides ont fait de l'Islam une religion tandis que les Ommyyades en ont fait un empire. Le Khalifat se transporta de Médine à Damas et des rapports s'établirent avec les civilisations persane, grecque et égyptienne. La civilisation arabe s'étendit sur tout l'Orient et s'avança jusqu'à l'époque de la renaissance.

Les compositions musicales arabes s'enrichirent pendant la période ommyyade de plusieurs ryth-

LA MUSIQUE

Revue Hebdomadaire paraissant provisoirement chaque quinzaine

ORGANE DE L'INSTITUT ROYAL DE LA MUSIQUE ARABE

Rédacteur en chef : M. EL-NEFHY (Ph. D.)

DIRECTION:
22, Avenue Reine Nazi
Tél. 58889
Adresse Télégraphique
(AGHANY)



ABONNEMENT
Pour l'Egypte: P.T. 50 par an
Pour l'Etranger: P.T. 80 par an
Pour les annonces, s'adresser
à la Direction

No. 2. 1ère Année.

1er Juin 1935. P.T. 2.

La Musique Arabe de l'époque pré-islamique à l'époque andalouse

L'époque pré-islamique. — L'Arabe est né musicien. Dans la solitude du désert, il trouvait dans le chant (Hudaa) non seulement pour lui-même mais encore pour son compagnon de route, le chameau, une distraction et un stimulant aux longs et pénibles voyages.

La cadence du vers arabe, l'équilibre de la strophe, la sonorité de la rime montrèrent que l'arabe est musicien avant tout.

La principale forme de chant pendant cette période fut la mélodie, pour laquelle les Arabes n'observaient ni règles ni lois : chacun s'abandonnait à son inspiration. Tel était le chant des chameliers conduisant les caravanes ou celui des jeunes gens occupés à charmer leurs loisirs. Ces mélodies, quand elles étaient en vers, s'appelaient « ghina » (Chants) ; quand elles n'étaient pas rimées, elles s'appelaient « taghbir » (Réminiscences) et s'ac-

compagnaient alors du « ragaz ». Lorsque la mélodie comportait des parties qui se correspondaient elle s'appelait « sinad ». On employait en général le vers appelé « khalf », dont le rythme se prêtait à la danse et qui, accompagné du « douff » (1) et du « mizmar » (2) mettait l'auditeur dans un état d'exaltation et d'allégresse. Ce genre de chant était le : « hagaz ».

Cette musique primitive était bien faite pour enthousiasmer ces natures simples mais éminemment sensibles à la cadence du vers et au rythme de la danse. Le poète pré-islamique était donc avant tout un musicien ; ses vers étaient destinés non point à être déclamés mais à être chantés. L'Arabe, d'ailleurs, porté à toutes les jouissances de la vie, à l'amour, au

vin, au jeu, à la chasse, prenait également grand plaisir au chant et à la musique du « mizhar » (OUD). La femme elle-même partageait avec l'homme ce goût pour la musique. Certaines femmes arabes sont restées célèbres par les « marathi » (épiques) qu'elles nous ont laissées.

Avant de s'épanouir en Arabie, la musique était déjà florissante en Perse où les rois savaient l'encourager en comblant de faveurs les musiciens. Dans le domaine de la musique, la Perse avait alors une incontestable supériorité sur les autres pays d'Orient.

Il en fut de même en Grèce où la musique, venue d'Orient, fut soumise à des règles précises et prit une place importante parmi les autres arts.

Les Arabes subirent l'influence de ces deux pays. L'histoire pré-islamique nous parle de ces chanteuses esclaves (ghilane) qu'on fai-

(1) Douff : sorte de tambour de basse.

(2) Mizmar : sorte de hautbois.

La Musique

Revue hebdomadaire
paraissant provisoirement
chaque quinzaine

Organe de l'Institut Royal
de la Musique Arabe



Musique

REDACTEUR EN CHEF

M. EL HEFNY, Ph.D.